

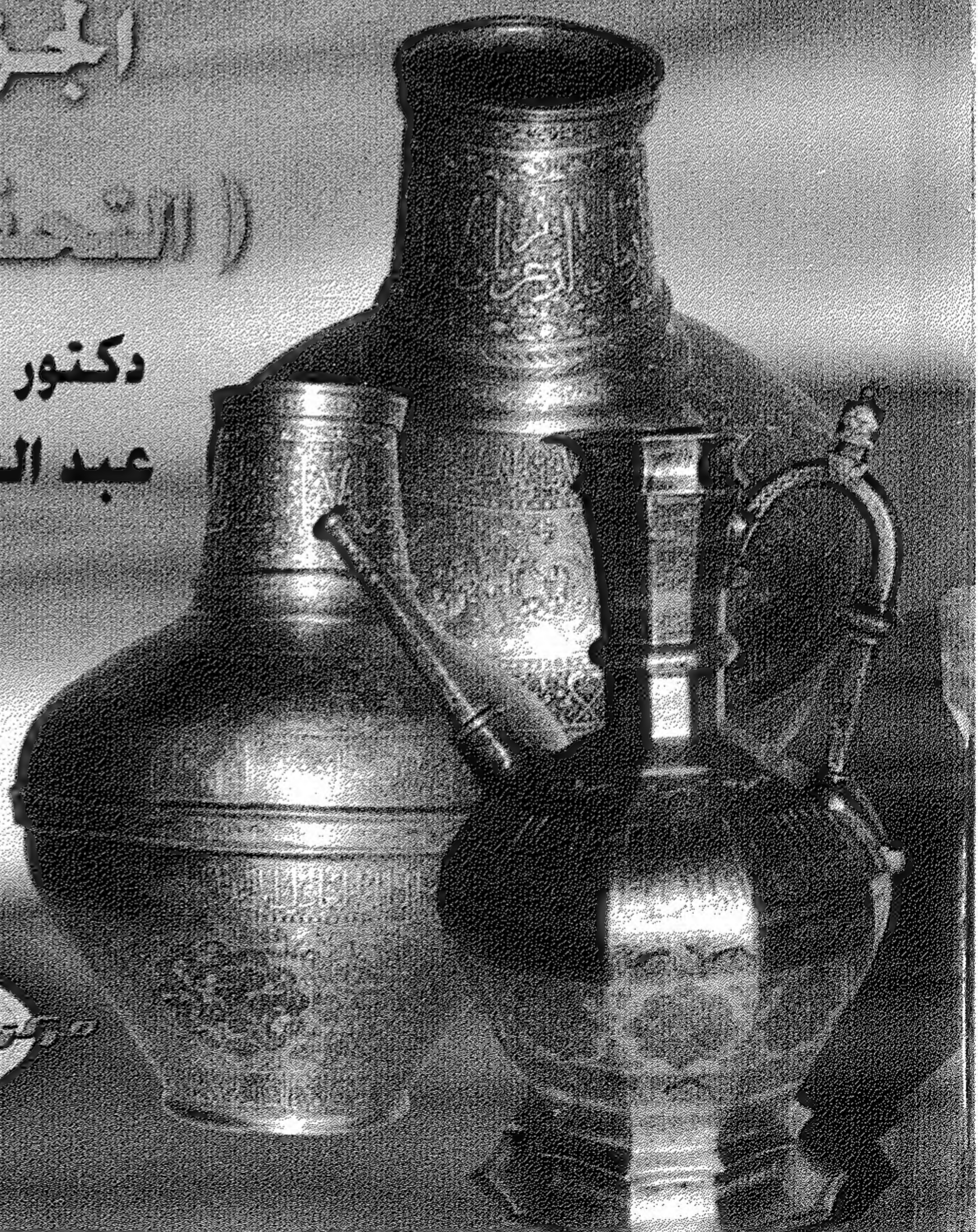
الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي

الجزء الأول

(التحف المعدنية)

دكتور

عبد العزيز صلاح سالم



الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي

الجزء الأول

(التحف المعدنية)

دكتور/ عبدالعزيز صلاح سالم

مركز الكتاب للنشر

حقوق الطبع محفوظة للناس

الطبعة الأولى

١٩٩٩



مصر الجديدة: ٢١ شارع الخليفة المأمون - القاهرة

ت: ٢٩٠٨٢٠٣ - ٢٩٠٦٢٥٠ - فاكس: ٢٩٠٦٢٥٠

طبعة مصر: ١١ شارع ابن النفيس - المنطقة السادسة - ت: ٢٧٢٣٣٩٨

إهداء

إلى أبى وأمى
حباً وتقديراً

المؤلف

المحتويات

الموضوع	المحتويات	تقديم	الحدود الجغرافية وأشهر سلاطين بني أيوب إنتاجاً للتحف المعدنية	الصفحة
				٥
				٧
				١٣
				٧٦-٢١
				٢٤
				٤٣
				٥٤
				١٢٨-٧٧
				٧٩
				٨٥
				١٢٤
				٢٢٥-١٢٩
				١٣١
				١٤٠
				١٧٧

٢٨٨-٢٢٧

الفصل الرابع

العناصر الزخرفية والمناظر التصويرية على التحف المعدنية الأيوبية

٢٢٩ أولاً : الكتابات على المعادن الأيوبية

٢٣٧ ثانياً : الزخارف النباتية

٢٤٧ ثالثاً : المناظر التصويرية

٢٨٩ - ملاحق الكتاب

٣١٦ - مصادر ومراجع الكتاب

- اللوحات والأشكال

تقديم:

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ ﴿١٧﴾ بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِّنْ مَّعِينٍ ﴿١٨﴾﴾ (الواقعة: ١٧ ، ١٨)

صدق الله العظيم

حمداً لله وصلاة وسلاماً على رسول الله صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحابته ومن اتبعهم بإحسان إلى يوم الدين . . ثم أما بعد . .

تعد دراسة «الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي» (٥٦٧-٦٤٨هـ/ ١١٧١ - ١٢٥٠م) دراسة أثرية وفنية على جانب كبير من الأهمية ذلك أن الأبحاث الأثرية السابقة لم تعط هذا الموضوع حقه من البحث والدراسة والتحليل ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى صعوبة الحصول على المادة العلمية نظراً لقلتها بالإضافة إلى تناثر التحف الأيوبية بين المتاحف العالمية.

وقد اقتضى هذا البحث دراسة واسعة ومستفيضة في ميدانين تلازما كل منهما تلازم وجهى العملة أحدهما أكاديمي والآخر تطبيقي، وقد تطلب الميدان الأكاديمي الاطلاع على المصادر والكتابات التي تناولت العصر الأيوبي بصفة عامة والفن المعدني بصفة خاصة.

أما الميدان التطبيقي فقد اقتضى فحص ودراسة التحف الأيوبية التي استطعت الوصول إليها دراسة تطبيقية خصوصاً مجموعات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، ومتحفى اللوفر والفنون الزخرفية بباريس بالإضافة إلى مجموعتي متحف معهد العالم العربى ومتحف المكتبة الوطنية بباريس فى مدة وجودى

بالبعثة فى فرنسا، كما انتقلت إلى لندن فى مهمة علمية استطعت فيها فحص ودراسة التحف الأيوبية المحفوظة فى كل من المتحف البريطانى ومتحف فيكتوريا وألبرت بالإضافة إلى أننى استفدت كثيراً من مكتبات باريس ولندن من خلال محاولتى الاطلاع على معظم المراجع التى تناولت الموضوع ويتضح هذا جلياً فى ثبت المصادر والمراجع العربية والأجنبية بالبحث.

وأرى أن أبدأ دراسة الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبي بفحص التحف المعدنية الأيوبية التى أفردت لها جزءاً كاملاً لما تمثله من قيمة كبيرة وأهمية بالغة فى التعرف على ملامح وسمات الفن الإسلامى فى ذلك العصر بالإضافة إلى أننى أعددت رسالتى للدكتوراه فى دراسة «المعادن الأيوبية فى مصر والشام» دراسة أثرية وفنية، فى كلية الآثار - جامعة القاهرة وبإشراف مشترك مع جامعة السربون بباريس.

والحق أن الفن الأيوبي بصفة عامة وفن صناعة التحف المعدنية بصفة خاصة قد استفادا فى جانب كبير منهما بالتراث الفنى للفاطميين الذين حكموا البلاد أكثر من مائتى عام وكذلك بتراث الأتراك السلاجقة وما ورثه الصنّاع المواصلون الذين قدموا إلى دمشق والقاهرة خلال القرنين السادس والسابع الهجريين/ الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين.

كما استطاع الفن المعدنى الأيوبي أن يبرز بروزاً قوياً فى طرق تشكيل وأساليب زخرفة التحف المعدنية ولعل هذا ظهر جلياً فى فن تكفيت التحف المعدنية الذى نضج نضوجاً واضحاً فى هذا العصر، وبصفة خاصة أسلوب التكفيت بالذهب والفضة الذى وصل إلى مصر والشام نتيجة هجرة الصنّاع المواصلين، وسرعان ما اختلطوا بصنّاع البلاد التى هاجروا إليها واستقروا بها. فعلى سبيل المثال لا الحصر فى القاهرة اندمج الصنّاع الوافدون بزملائهم المصريين الذين ما لبثوا أن تعلموا هذا الأسلوب الفنى الجديد وأجادوه، كما تشهد بذلك التحف المعدنية القاهرية المكفّطة بالذهب والفضة والمحفوظة فى كثير من المتاحف العالمية.

فى نفس الوقت شهد العصر الأيوبى رواجاً لبعض المراكز الصناعية والفنية التى قامت عليها التجمعات الحضرية حيث كانت عامل جذب كبير للسكان، فكان يحضر إليها الصناع والعمال والحرفيون من كل صوب، كما لعبت هذه المراكز دوراً هاماً فى اتصال الصناع بعضهم ببعض مما أثر بصفة عامة على الأساليب الفنية والصناعية، ولعل أشهر تلك المراكز هى: دمشق، حلب، القسطاط والقاهرة، وأسعد، ومكة.

وعلى الرغم من الحروب التى شغلت القاهرة ودمشق فى العصر الأيوبى فإن عجلة الإنتاج الصناعى والفنى لم تتوقف، فقد أمدتنا القاهرة ودمشق بالعديد من التحف المعدنية التى تدل على استمرار التطور فى الصناعات المعدنية من حيث تنوع أشكالها ودقة صناعاتها وكثرة زخارفها التى بدأت فى هذا العصر تنفذ بطرق جديدة لم تظهر من قبل.

ولم تكن الحروب الصليبية مجرد معارك دموية متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين ولكنها كانت مجالاً واسعاً التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى ولم يكن اللقاء حربياً فحسب بل كان لقاءً حضارياً على أوسع نطاق حيث ترتب على الحركة الصليبية خلق وضع حضارى جديد فى بلاد الشام انعكس أثره على المنتجات المعدنية وزخارفها بحيث مهد الطريق لظهور مناظر مسيحية على التحف المعدنية الأيوبية تتفق مع عقيدة المسلمين عن السيد المسيح وعن الديانة المسيحية كما جاء فى القرآن الكريم بالإضافة إلى حرص السلاطين الأيوبيين على تسجيل أسمائهم وألقابهم عليها.

ويتألف هذا الجزء من مقدمة وأربعة فصول، بالإضافة إلى ملاحق البحث المختلفة ثم قائمة المصادر المخطوطة والمنشورة، والمراجع العربية والأجنبية، وبيان ذلك على النحو التالى:

المقدمة:

تناولت فيها الحديث عن الحدود الجغرافية وأشهر سلاطين بنى أيوب فى مصر وبلاد الشام إنتاجاً للتحف المعدنية.

الفصل الأول:

تناولت فيه طرق تشكيل التحف المعدنية بصفة عامة والتحف المعدنية الأيوبية بصفة خاصة وأساليب زخرفتها وأشكالها خلال العصر الأيوبى وكذلك التعرض إلى طوائف الصنّاع ومراكز صناعتهم.

الفصل الثانى:

تناولت فيه التحف المعدنية الموصلية المعاصرة للتحف المعدنية الأيوبية فى مصر والشام من خلال دراسة أثرية فنية. وكان من الطبيعى التعرض لمدينة الموصل والصنّاع المواصلة الذين تفوقوا فى إنتاج التحف المعدنية ثم دراسة أشهر أعمالهم وذلك لبيان أثرها على التحف المعدنية الأيوبية.

الفصل الثالث:

تناولت فيه أهم التحف المعدنية الأيوبية حيث قمت بتقسيمه إلى تحف خاصة بالملك السلطان صلاح الدين الأيوبى وتحف بأسماء خلفائه ثم التحف الموقعة من قبل الصنّاع الذين عملوا فى بلاط بنى أيوب وظلوا محتفظين بتقاليدهم الفنية والزخرفية.

الفصل الرابع:

تناولت فيه دراسة العناصر الزخرفية والمناظر التصويرية على التحف المعدنية الأيوبية فتناولت تلك العناصر متبعا ظهورها على التحف المعدنية فى العصر الأيوبى.

ثم ذيلت الكتاب بمجموعة من الملاحق المختلفة وقائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية التى اعتمد عليها الكتاب ثم اللوحات والأشكال الموضحة للمتن.

ولا يسعنى إلا أن أتوجه بخالص شكرى وعظيم امتنانى إلى كل هؤلاء الذين جعلهم الله سبباً فى أن يظهر هذا العمل على صورته هذه .

وأجد لزماً علىّ أن يتصدر الكتاب أسمى كلمات الشكر والعرفان إلى أساتذتى الأفاضل :

أ.د. صلاح الدين البحيرى، MME. LE PROF. MARIANNE BARRUCAND
على ما بذلاه معى من جهد فائق، وما قدماه لى من عون صادق، فقد كانت توجيهاتهما السديدة ومساعدتهما القيمة نبراساً أضاء لى الطريق طوال فترة الإعداد .
كما أتوجه بالشكر والتقدير إلى :

أ.د. أحمد عبدالرازق، أ.د. مصطفى عبدالله شبحه، أ.د. حسنى نوبصر
على ما قدموه لى من إرشادات وما بذلوه معى من جهد فى قراءة البحث وفحصه . فجزاهم الله عنى وعن العلم خير الجزاء .

ولا يفوتنى فى هذا المجال أن أتقدم بجزيل شكرى وأسمى تقديرى إلى كل من مد يد العون والمساعدة فى إعداد بحثى ولاسيما السادة أمناء متحف اللوفر وأخص بالذكر السيدة رئيسة قسم الآثار الإسلامية بالمتحف (Mme, Marthe Bernus Taylor)، والسيدة : (Dominique Benazeth) أمينة بقسم الآثار القبطية والأنسة : (Sophie Makriou) أمينة المعادن بالقسم الإسلامى بمتحف اللوفر، والسيد (Jean Luc Bovot) بالقسم المصرى بمتحف اللوفر بباريس على مساعدتهم القيمة لى خلال وجودى بالمتحف .

والسادة أمناء متحفى اللوفر والفنون الزخرفية ومتحف معهد العالم العربى ومتحف المكتبة الوطنية والسادة أمناء مكتبة السربون وغيرها من المكتبات التى ترددت عليها خلال فترة دراستى فى باريس .

كما لا يفوتنى أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الصديق الدكتور/ (Jean Michel Mouton) والسيد (Olivier Jaubert) على معاونتهما الصادقة لى خلال إقامتى فى باريس .

وأقدم بخالص شكرى وتقديرى إلى :

أ.د/ عثمان لطفى السيد، المستشار الثقافى المصرى الأسبق فى باريس ،
أ.د/ فتحى صالح ، المستشار الثقافى السابق على مساعدتهما القيمة .

كما أخص بالشكر والتقدير الدكتورة/ (Rachel Ward) أمينة قسم المعادن
بالمتحف البريطانى بلندن على المساعدات الصادقة التى قدمتها لى خلال وجودى
بالمتحف البريطانى بلندن، والدكتور/ (James W. Allan) بجامعة أكسفورد على
حسن تعاونه معى .

والسادة أمناء مكتبة المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة وأخص
بالذكر (M. Le Prof. GRIMAL) مدير المعهد .

والسادة أمناء المتحف الإسلامى بالقاهرة وأخص منهم الأستاذ: السيد فتحى
أمين المعادن ، والسادة أمناء المكتبات التى ترددت عليها بالقاهرة والسادة أعضاء
هيئة التدريس بالكلية وإلى جميع الزملاء وإلى كل من مد يد العون والمساعدة
فجزاهم الله عنى وعن العلم خير الجزاء .

وعلى الله قصد السبيل ، ، ،

دكتور/ عبدالعزيز صلاح سالم

مدرس الآثار والفنون الإسلامية بكلية الآثار - جامعة القاهرة

القاهرة ١٩٩٨م

الحدود الجغرافية وأشهر سلاطين بنى أيوب إنتاجاً للتحف المعدنية

لقد ترتب على الحركة الصليبية التى دهمت المشرق الإسلامى فى أواخر القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى نتائج بعيدة المدى فى تاريخ الشرق والغرب جميعاً، ولعل أهم هذه التغيرات ما طرأ على الخريطة السياسية لبلاد الشام ومصر من تبديل وتغيير بعد أن قضى الصليبيون على كثير من الأتابكيات والإمارات الصغرى التى كانت قائمة فى بلاد الشام من جهة وبعد قيام الدولة الأيوبية (٥٦٧ - ٦٤٨ هـ / ١١٧١ - ١٢٥٠ م) من جهة أخرى. كما نتج عن الحملات الصليبية ازدياد حركة السفر بين أوروبا والأراضى المقدسة^(١). والحق أن الدولة الأيوبية اشتقت معظم رحيقها مما كان معمولاً به فى الدولة السلجوقية^(٢). وقد وجهت الدولة الأيوبية كل قوتها إلى النواحي الحربية حيث كان هناك صراع دائم بينها وبين الصليبيين فى الشام، وعلى الرغم من ضراوة القتال الذى دار فى هذه الفترة إلا أن ذلك لم يمنع الاتصال الحضارى بين الصليبيين والمسلمين ذلك الاتصال الذى كان له أثره الواضح على عمارة وفنون الشرق والغرب معا^(٣).

ومنذ استقرار صلاح الدين الأيوبي فى مصر بدأت القاعدة تعود إليها حيث نجح فى إعادة تجميع نواحي الدولة بعد وفاة نور الدين وتمكنه من التغلب على كل

(١) راجع: صلاح الدين البحيرى، المخابرات الإسلامية فى مواجهة الصليبيين، مجلة كلية الآثار، العدد الثالث، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٣٨، سعيد عاشور، الأيوبيون والمماليك فى مصر والشام، دار النهضة، ١٩٩٠م، ص ٩.

(٢) السلاجقة: قبائل من التركمان الرحل، قدموا من إقليم القوقاز فى آسيا الوسطى، واستقروا فى الهضبة الإيرانية، وكان السلاجقة أتباع المذهب السنى، وأتيح لهم منذ القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى الاستيلاء على السلطان فى الشرق الأدنى، ولكن امبراطوريتهم الواسعة لم تلبث أن تمزقت وآل حكمها إلى أسر صغيرة أسسها بعض أفراد أسرته أو كبار قوادهم الأتابكة ثم قضى عليها المغول فى القرن ٧هـ / ١٣م. راجع: زكى حسن، الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى، القاهرة، ١٩٤٦م، ص ١٩، الراوندى، راحة الصدور وآية الصدور، دار القلم، ١٩٦٠م، ص ١٤٥-١٤٨.

(٣) راجع: حسنى نوبصر، العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١.

منافسيه فى السلطنة حتى أصبحت دولة مصر والشام حقيقة واضحة ووحدة تاريخية قائمة بذاتها حتى أصبح من العسير التأريخ لمصر وحدها أو الشام وحدها أو بلاد الجزيرة وحدها خلال العصر الأيوبي كله ، بل إن مساحة دولة مصر والشام أصبحت منذ ذلك الحين سلطنة واحدة تتسع مساحتها حتى امتدت من بلاد النوبة ودنقلة فى أقصى حدود مصر الجنوبية حتى بدأ صلاح الدين^(١) فى ضم دمشق فى سنة ٥٧٠ هـ / ١١٧٤ م ، ومن دمشق دخل حمص ثم حماة فى نفس العام وبعد ذلك دخل حلب ٥٧٢ هـ / أبريل ١١٧٦ م ، وأصبح سلطانا على مصر والشام ، وعقب استيلاء صلاح الدين على بيت المقدس سقطت فى يده كل موانى الشام . وبذلك امتدت حدود الدولة الأيوبية إلى أقصى اتساعاتها شمالا وجنوبا وشرقا وغربا^(٢) . (لوحة ١) .

ولقد عنى صلاح الدين عناية فائقة بتحسين عاصمة مصر وموانئها وثورها حتى يأمن من الصليبيين ، كما كان اهتمامه بذلك الأمر عظيما فى بلاد الشام حيث أكثر من بناء الحصون فى المواقع الاستراتيجية فى تلك البلاد وعلى عهده أنتجت بعض الأوانى النحاسية التى كانت تستعمل فى شفاء الأمراض والتى تعرف (طاسة الخضة)^(٣) .

(١) هو السلطان الملك الناصر أبو المظفر صلاح الدين يوسف بن الأمير نجم الدين أيوب بن شادى بن مروان . راجع : ابن شداد ، فى سيرة صلاح الدين الأيوبي النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية ، حققه محمد محمود صبح ، الدار القومية للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٢ م ، ص ٢٥-٧٥ ، ابن تغرى بردى ، النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد ، ج ٦ ، ص ٤-٦١ ، سعيد عاشور ، الأيوبيون ، ص ٢٠ .

(٢) حسين مؤنس : أطلس تاريخ الإسلام ، الزهراء للإعلام العربى ، القاهرة ، ١٩٨٧ م ، ص ٣٠٩-٣١٠ .

(٣) يرجع إطلاق اسم «طاسة الخضة» إلى أنها كانت فى الأصل تستعمل فى شفاء المريض الذى أصيب بهزة عصبية لسبب من الأسباب ثم أصبحت بتوالى الزمن تستعمل لشفاء الأمراض جميعاً ما عدا الموت كما يعتقد فيها ، راجع : Zaky Pacha, Coupe magique dédiée à Salah ad-Din , BIE, Le Caire, 1916, p. 243 X, عبدالعزيز مرزوق ، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي ، وزارة الثقافة والإرشاد ، القاهرة . ١٩٦٣ م ، ص ٥٣ ، حسنى محمد نوبصر ، الطأس السحرية (طاسة الخضة) وما عليها من كتابات وما تشفيه من أمراض ، مجلة كلية الآثار ، العدد السادس . ١٩٩٥ م ، ص ٥١ .

وعندما توفي صلاح الدين الأيوبي ٥٨٩هـ - ١١٩٣ م ، ترك خلفه دولة مترامية الاطراف وفراغا ضخما لم يستطع احد من ابنائه السبعة عشر أو اخوته أو أبناء اخوته ان يملأه^(١).

والواقع ان تاريخ الدولة الأيوبية بعد وفاة صلاح الدين أصبح سلسلة متصلة الحلقات من الصراع بين افراد اسرته الطامعين فى الوصول إلى العرش والاستئثار بالحكم فقد تولى السلطنة بعده ابنه الملك العزيز عثمان وقد كان عندئذ فى الثانية والعشرين من عمره ، وقد حكم ما يقرب من خمس سنوات ثم لقي مصرعه وهو خارج للصيد فى سنة ٥٩٥ هـ / ١١٩٨ م ، وخلفه المنصور ناصر الدين محمد الذى لم تزد مدة حكمه عن بضعة شهور لم يترك لنا وراءه فيها شئ يذكر به ثم خلفه السلطان العادل سيف الدين أبو بكر ٥٩٦ هـ - ١١٩٩ م اخو صلاح الدين الأيوبي ، كما لم تكن عناية السلطان الكامل محمد ٦١٥ هـ / ١٢١٨ م أقل من عناية والده السلطان العادل الذى منح أهالى مدينة بيزا الايطالية نفس الامتيازات التى كانت ممنوحة من والده لأهالى مدينة البندقية ، كما سمح لهم بإقامة قنصل خاص بهم بالاسكندرية يتولى شئونهم ، ويعتبر الملك الكامل أعظم شخصية فى اسرة بنى أيوب بعد صلاح الدين ، فقد قضى معظم حياته منصرفا إلى القتال ضد الصليبيين واتخذ لنفسه معسكرا فى موضع يقع على النيل عند التقائه بالبحر كما شيد به عدة مبان كانت النواة الاولى لمدينة المنصورة^(٢).

ومن أهم التحف المعدنية التى انتجت فى عصر الكامل شمعدان من النحاس المكفت بالفضة مؤرخ فى سنة ٦٢٢ هـ / ١٢٢٥ م^(٣) تظهر عليه العديد من الزخارف الفنية الإسلامية من زخرفة نباتية دقيقة ارايسك ومناظر آدمية وحيوانية

(١) راجع: ابن الأثير، الكامل، ج٨، ص ٢٢٦، المقرئى، السلوك، ج١، ق١، ص ١٤١، وفاء محمد على، دراسات فى تاريخ الدولة الأيوبية، دار الفكر العربى، ١٩٨٩، ص ٩.

(٢) ابن واصل، مفرج الكروب، ج٢، ص ٣-٩، ج٤، ص ٣٣، ابن تغرى بردى، النجوم، ج٦، ص ٢٢٧.

(٣) محفوظة فى متحف الفنون الجميلة ببوسطن، راجع:

Rice D.S., The Oldest Dated (Mosul) Candlestick A.D. 1225, *The Bur. Mag.* 1949, p. 336.

وكذلك وصل من عصره إبريق من النحاس المكفت بالفضة يحمل توقيع صانعه عمر بن الحاج جلدك غلام أحمد الذكى النقاش مؤرخ فى سنة ٦٢٣هـ/ ١٢٢٦م^(١) يزدان سطحه بزخارف عديدة ومتنوعة وسوف نقوم بدراسته عند الحديث عن التحف المعدنية الأيوبية فى مصر وبلاد الشام . ثم توفى السلطان الكامل محمد سنة ٦٣٦هـ/ ١٢٣٨ م ، وخلفه ابنه وولى عهده الملك العادل أبو بكر بن السلطان الكامل محمد^(٢).

وقد وصل ايضا من عصره ثلاث تحف من النحاس المكفت بالفضة وهى طست عليه توقيع «أحمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش»^(٣)، كما نقش عليه عبارة تفيد مكان صناعته فى «الطست خاناة العادلية»^(٤) وقد وردت نفس العبارة على علبة اسطوانية ذات غطاء نقش عليه بخط النسخ اسمه وألقابه^(٥).

(١) محفوظة فى متحف المتروبوليتان رقم ٩١-١-٥٨٦. راجع :

Rice D.S., Inlaid Brasses from the Workshop of Ahamed al-Daki al-Mousili

, *Ars Orientalis*, II, 1957, pp. 317-318.

(٢) هو السلطان الملك العادل أبو بكر السلطان الملك الكامل محمد بن السلطان الملك العادل أبى بكر بن الأمير نجم الدين أيوب الأيوبي. راجع ابن تغرى بردى. النجوم. ج ٦، ص ٢٠٣، المقرئى، الخطط، ج ٢، ٢٣٦.

(٣) محفوظة بمتحف اللوفر بباريس، رقم ٥٩٩١، راجع :

Migeon G., *Manuel d'art Musulman*, Paris, 1927, p. 51.

(٤) الطست خاناة العادلية: الطشتخانة: هى المكان الذى يوضع فيه ملابس السلطان (الملك المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين أبى بكر بن السلطان الملك الكامل محمد بن أبى بكر بن أيوب) وفيها يوضع ما يجلس عليه السلطان من مقاعد وفخار وسجاد، وكذلك «طشتدار» اسم وظيفة يتألف من لفظة طشت المحرفة عن «طست» العربية، ومن لفظة «دار»، والمعنى ممسك الطست أو الموكل بالطست كما كان «الطشتدار» هو الذى يتولى صب الماء على يد مخدمه وقد عرفت هذه الوظيفة فى الدولة العباسية، وفى الدول التى تفرعت منها، فعرفت مثلاً فى الدولة الغزنوية، وعن شغلها فى العصر الغزنوى أحمد طشتدار الذى كان من خاصة المقرئين «للسلطان مسعود» ثم انتقلت من الدولة الغزنوية إلى دول السلاجقة، وبعدها إلى الدولة الأيوبية، راجع: حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ج ٢ دار النهضة العربية، ١٩٦٥، ص، ٧٤١-٢٤٢...

Rice, the oldest, pp. 339., inlaid, p. 317-338.

(٥) محفوظة فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن رقم : ١٨٦٣ / ٨٥٠٨. راجع :

Wiet G., *Répretoire chronologique d'épigraphie Arabe*, XI, 1941-1942, p. 110

أما التحفة الثالثة فهي مبخرة من النحاس المكفت بالفضة ، وبدن المبخرة يزدان بثلاث أشرطة أوسعها أوسطها ، والشريط العلوى منها يحمل نص تاريخى بخط النسخ باسم السلطان العادل أبو بكر^(١). ولقد ساءت أحوال الدولة الأيوبية فى اواخر حكم العادل الثانى، وتآمر عليه الأمراء وزجوه فى السجن ثم نادوا بأخيه الصالح نجم الدين أيوب سلطانا عليهم ، ودخل الملك الصالح أيوب دمشق فى جمادى الآخرة سنة ٦٣٦ هـ / ١٢٣٩ م^(٢).

ومن روائع التحف المعدنية التى تحمل اسم السلطان الصالح أيوب ثلاثة طسوت الاول من النحاس المكفت بالفضة يزدان داخله بجامات فيها مناظر موسيقيين ، ومناظر تمثل لعبة الكرة والصولجان (البولو)^(٣). كما يحمل كتابة بخط النسخ تسجل اسماء وألقاب الملك الصالح نجم الدين أيوب^(٤). والطست الثانى يتمتع بشهرة واسعة بين التحف المعدنية^(٥)، وهو غنى

(١) محفوظة بمجموعة خاصة [مجموعة شريف صبرى] بالقاهرة. راجع:

Fehérvari G., Ein Ayyubidisches Räuchergefäß mit dem namen des Sultan al-Malik al-Adil II, *Kunst des Orients VI*, Wiesbaden, 1968, pp. 37-54.

(٢) راجع: ابن تغرى بردى، النجوم، ج٦، ص ٣١٩، المقرئى، الخطوط، ج٢، ص ٢٣٦، سعيد عاشور، الأيوبيون، ص ١١٥-١٢٠.

(٣) لعبة البولو: احتلت لعبة الكرة والصولجان (البولو) مكانة كبيرة على فترات العصور المختلفة لدرجة أن السلاطين كانوا يقدرونها تقديراً سامياً وأنشأوا لها وظيفة خاصة كان يسمى صاحبها حامل الصولجان فى البلاط - حيث كان من عادة السلاطين إذا خرجوا للعب الكرة أخذوا معهم شخص يقوم بأعمال لعبة الكرة والصولجان وكان يسمى «الجوكتدار»، كما كان يتخذ شعاره عصوان البولو والكرة الذى يلعب بهما السلطان الكرة. ولقد كان اهتمام سلاطين دولة بنى أيوب عظيماً حيث شيدوا الميادين الخاصة بممارسة الألعاب الرياضية ويصفه خاصة لعبة الكرة والصولجان. راجع:

Mercier L., *La chasse et les sports chez les Arabes*, Paris, 1927, p. 223.; Abd Ar-Raziq, *Deux jeux sportifs en Egypte au Temps des Mamluks*, *Annales Islamalogique*, XII, 1974, p. 107.

(٤) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٥٠٤٣، راجع:

Izzi Wafiyyah, *An Ayyubid Basin of al-Salih Najam al-Din*, *Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Professor, K.A.C., Creswell*, 1965, pp. 253-259.

(٥) محفوظ بمتحف الفرير جاليرى بواشنطن. راجع:

Atil E., and Others, *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art*, Washington, 1985, p. 137.

بالزخارف التى تزينه من الداخل والخارج ، التى تمتاز بتباينها واختلاف طبيعتها فمنها الكتابات النسخية والكوفية ، ومنها الزخارف النباتية الدقيقة الأرابيسك التى تنتهى الفروع فيها برؤوس آدمية وحيوانية ، ومنها الحيوانات المتتابعة ومنها مناظر للعبة البولو ، وكذلك تشتمل على مناظر مستمدة من الدين المسيحى أهمها منظر البشارة ، ومنظر السيد المسيح الطفل والسيدة العذراء ومنظر دخول السيد المسيح مدينة اورشليم ، ومنظر العشاء الربانى . ومن المعروف أن معظم التحف ذات المناظر المسيحية كانت تصنع خصيصا لكى يقتنيها مسيحو الغرب وحجاج بيت المقدس الذين كانوا يحضرون لزيارة الأماكن المقدسة وربما مر بعضهم بمصر فى طريقهم اليها بالإضافة إلى حاجة الأسواق الأوربية إلى هذا النوع من التحف^(١) .

أما الطست الثالث يحمل من بين زخارفه المختلفة أسماء وألقاب الملك الصالح نجم الدين أيوب^(٢) .

ومن جهة أخرى اعتمدت صناعة التحف المعدنية فى بلاد الشام على ثروات طبيعية من المعادن قلما وجدت فى بلد إسلامى آخر فقد وجدت فى مناطق كثيرة ببلاد الشام ولاسيما فى منطقة الخليل وحول البحر الميت وحلب على شكل مخروطى عرف باسم نهر الذهب . كما وجد النحاس فى ناحية صور ، والزئبق

(١) من المعروف أن العلاقات التجارية بين الشرق والغرب وجدت قبل الحروب الصليبية بزمان طويل ، ولكن الغزو الصليبي لبلاد الشام أثر فيها بشكل خاص ، إذ صارت تجارة البحر المتوسط كلها بوجه التقريب - فى أيدي الجمهوريات البحرية الإيطالية ومدن جنوب فرنسا ، وفى خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين كانت مدن وموانئ الشام مراكز لتجمع السلع . وكان من الطرق التجارية البرية المؤدية إلى الشام زمن الحروب الصليبية طريق الشام - مصر ، حيث يتجه ذلك الطريق من دمشق إلى طبرية ثم إلى الرملة ومن الرملة إلى غزة ثم إلى العريش ثم إلى الفرما ثم إلى القاهرة . راجع : القلقشندي ، صبح الأعشى ، ج٧ ، ص ١١٥-١١٦ ، زكى حسن ، فنون الإسلام ، ص ٥٥٠ ، حسن الباشا ، تاريخ الفن فى عصر النهضة ، دار النهضة العربية ، ١٩٨٠م ، ٣٢-٣٣ ، محمد محمد الخويرى ، الأوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد ، دار المعارف ، ١٩٧٩م ، ص ١٢٢-١٢٨ ، عائشة عبدالعزيز تهاى ، أثر الحروب الصليبية فى زخرفة المعادن فى العصر الأيوبي ، ندوة اتحاد المؤرخين العرب ، القاهرة ، ١٩٩٥م ، ص ٤٨٩ .

(٢) محفوظ فى Museum of the University of Michigan : راجع :

Graber O., Two Pieces of Islamic Metalwork at the University of Michigan, *Ars Orientales*, Vol. IV, 1961, pp. 360-366.

والرصاص فى أرض انطاكية والمرة وفى جهات من حلب، وعمان، وعكاز،
وطرابلس^(١).

وقد اشتهرت صناعة التحف المعدنية المصنوعة من النحاس الاصفر أو
الاحمر أو البرونز المكفت بالذهب والفضة فى القرن السادس والسابع الهجرى /
الثانى عشر والثالث عشر الميلادى وزخرت بها الاسواق السورية والتى كان يصنع
منها للمشتري الصليبي بصفة خاصة ويفسر ذلك ان الكثير من التحف المعدنية من
صناعة الشام تحتوى على مناظر تصويرية من الدين المسيحى^(٢).

والمعروف ان كثير من ارباب الصناعات المعدنية هاجروا من الموصل إلى
الشام ومصر فى القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى تحت تأثير عدم
الاستقرار الذى ساد بلاد المشرق الإسلامى وقد اشتغل هؤلاء الفنانون لحساب
الأمراء الأيوبيين فى دمشق وحلب وهناك العديد من التحف المعدنية الأيوبية التى
صنعت ببلاد الشام والتى تحمل العديد من اسماء وألقاب سلاطين بنى أيوب فى
دمشق وحلب مثل الملك الأشرف موسى^(٣)، والملك العزيز محمد^(٤) وغيرهم
من الملوك وهذا ما سنوضحه خلال الصفحات القادمة.

كما يمكن القول ان التجارة كانت من أهم دعائم الثروة والمال فى مدن الشام
لاسباب عدة اولها موقع البلاد الجغرافى اذ هى تتوسط دول العالم الإسلامى
وكذا فهى تقع بين الشرق والغرب كما انها تقع عند نهاية الطريق البرى لتجارة
الشرق الاقصى منذ اقدم العصور . وعن التجارة بين مصر والشام فقد نشطت فى

(١) راجع: ناصر خسرو، سفر نامه، ترجمة يحيى الخشاب، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٦٠-٦٥،
کرد على، خطط الشام، ج ٤، دمشق، ١٩٢٦، ص ١٨١.

(٢) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٤٩-٥٥٠.

(٣) الملك الأشرف موسى حكم من ديار بكر ودمشق فى سنة ٦٠٨-١٠٦٢٨ / ١٢١٠-١٢٢٣ م. راجع: ابن
واصل، مفرج الكروب، ج ٣، ص ٢٣٧-٢٧٠.

(٤) هو الملك العزيز غياث الدين محمد بن الظاهر غازى بن صلاح الدين يوسف بن أيوب صاحب حلب فى
سنة ٦٢٨هـ / ١٢٣٠م انفرد العزيز صاحب حلب بالملك وتسلم الخزائن من أتابكه شهاب الدين طغرل،
وتوفى الملك العزيز محمد. راجع: ابن العديم، زبدة الحلب فى تاريخ حلب، المعهد الفرنسى بدمشق،
بدون تاريخ، ج ٣، ص ٦٤.

عهد الدولة الأيوبية منذ قيام نور الدين محمود بتوحيد مصر والشام تحت حكمه، وما ترتب عليه من ازدياد النشاط التجارى بين الجانبين فى الوقت التى ساعدت الحروب الصليبية على ازدياد النشاط التجارى بين الشرق والغرب^(١).

والملاحظ ان السلع والمنتجات التى كانت تصدرها بلاد الشام إبان الحروب الصليبية إلى العالم الخارجى كان يتصدرها التحف المعدنية المصنوعة محليا والتى كانت دمشق وطرابلس وانطاكية وصور فى طليعة المراكز الصناعية الكبرى فى بلاد الشام، وبذلك ازدادت تجارة الشام الخارجية منذ العصر الأيوبي حيث قصد التجار الايطاليون ثغورها^(٢).

وكذلك ساعد نشاط التجارة بين مصر والبلدان الاخرى شرقا حتى الهند والصين، وغربا حتى الأندلس أو مرور التجارة بأراض مصر على زيادة ثرائها ورخائها مما عاد على الفنون والصناعات بآثار ملموسة فضلا عن تبادل التأثيرات الفنية بين مصر وغيرها من البلدان^(٣).

(١) راجع: أبو شامة، الروضتين، ج ١، ص ٢١٢.

(٢) أحمد رمضان، المجتمع الإسلامى فى بلاد الشام، الناشر روز اليوسف، بدون تاريخ، ص ١٢١.

(٣) راجع: حسين عبدالرحيم عليوة، دراسة لبعض الصناعات والفنانين بمصر فى عصر المماليك، مستخرج من دورية كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد الأول، مايو ١٩٧٩م، ص ٩٠.

الفصل الأول



طرق تشكيل وأساليب زخرفة وأشكال وصناع ومراكز صناعة التحف المعدنية في العصر الأيوبي

أولا : طرق التشكيل وأساليب الزخرفة

ثانيا : أشكال التحف المعدنية الأيوبية

ثالثا : طوائف الصناع ومراكز صناعاتهم

لقد كانت خبرة المصريين عالية فى صهر المعادن وتشكيلها كما كانت إجادتهم واضحة فى تشكيل الذهب والنحاس والرصاص والفضة والبرونز والقصدير خير عون لهم فى سبيل صنع وإنتاج كافة الأدوات والأواني المعدنية منذ فجر الإسلام^(١).

على أن النحاس والذهب والحديد والرصاص والفضة والقصدير كانت من المعادن الهامة التى استخدمها المصريون منذ قرون طويلة قبل الفتح الإسلامى للبلاد، ولا شك أن المصريين الأقباط قد عرفوا المعادن وغيرها وأنهم صنعوا منها التحف المعدنية المختلفة. واستمر صنّاع التحف المعدنية على إنتاجهم وفق الأساليب التى كانت مألوفة لديهم قبل الفتح، ففى إيران والعراق وبلاد الشام كانت الأساليب المتبعة فى ميدان التحف المعدنية هى الأساليب الساسانية^(٢).

وقد شاعت فى العصر الأموى صناعة التحف المعدنية البرونزية التى نهجت على الأسلوب القديم حتى صار من المتعذر معرفة ما صنع قبل ظهور الإسلام وبعده، حيث حافظ الصنّاع المسلمون على تقاليد البلاد التى فتحوها فى صدر الإسلام^(٣).

وفى عهد الطولونيين والإخشيديين امتدت مظاهر النهضة الصناعية إلى المعادن، حيث راجت صناعة الحلّى والأدوات النحاسية، وقد ظهرت بوضوح فى زخرف التحف المعدنية عن طريق الحز والحفر والتخريم وتشكيل الأواني المصنوعة من النحاس، ولا غرابة فى ذلك فقد أنشئت مسابك النحاس

(١) راجع: السيد طه السيد أبو سديرة، الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص ١٤٥-١٤٦.

(٢) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٠٨-٥٠٩، العبيدى، التحف المعدنية، ص ١٤.

(٣) أحمد رمضان، المجتمع الإسلامى فى بلاد الشام، روز اليوسف، بدون تاريخ، ص ١٣٩.

بالفسطاط، كما وجدت دارالنحاس بالقرب من الفسطاط، وسوق النحاس بالقرب من جامع عمرو بن العاص. ويعتبر الذهب والفضة والنحاس الأحمر أهم المعادن الخام التي استعملتها المدن والمراكز الصناعية في صناعة منتجاتها المعدنية حيث عرف صناعتها استعمال المعادن المكونة من أكثر من مادة مثل النحاس الأصفر والبرونز وكلاهما شاع استعماله في صناعة المنتجات المعدنية المختلفة^(١).

ولقد خطت مصر خطوات موفقة في صناعة المعادن في العصر الفاطمي حيث عرف الصنّاع جميع التطبيقات الصناعية الهامة لتشغيل المعادن مثل السبك والنقش والضغط والزخرفة بالمينا كما كانت التحف المنتجة تزخرف بنفس الأساليب السابقة^(٢).

وقد ظلت صناعة التحف المعدنية رائجة حتى أواخر أيام الفاطميين، كما كانت صناعة القناديل والثريات في مصر قد عمت شهرتها خلال العصر الفاطمي، ومما يدل على ازدهار هذه الصناعة ما كان الفاطميون يستخدمونه من القناديل في ليالي المواسم والأعياد، كما شاع استخدام الاسطرلابات خلال هذا العصر وذلك لشغفهم بشئون الفلك والتنجيم منذ قدومهم إلى مصر اهتمام الخلفاء بإنشاء المراصد الفلكية^(٣).

أولاً: طرق تشكيل وأساليب زخرفة المعادن :

لقد تعددت طرق تشكيل التحف المعدنية بصفة عامة وتنوعت أشكالها وأساليب زخرفتها كما اشتهرت مراكز صناعتها على طول تاريخها بالصناعات المعدنية من مختلف المواد التي توفرت بها. كما استعمل صنّاع المعادن في العصر

(١) النحاس الأصفر : يتكون من إضافة الزنك إلى النحاس الأحمر بنسبة معينة، البرونز: يتكون من خلط كمية من القصدير بكمية من النحاس الأحمر بنسبة معينة. راجع:

Aga-Oglu M., A Brief Note on Islamic Terminology for Bronze and Brass, JAOS, Vol. 64, 1944, pp. 219-220.

(٢) راجع: حسنى نوبصر، الآثار الإسلامية، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٩٦م، ص ٣٣٧.

(٣) السيد أبو سديرة، الصناعات والحرف، ص ١٦١-١٦٤.

الأيوبي في مصر والشام نفس المواد التي كانت مستخدمة من قبل وكذلك نفس الطرق الصناعية المعروفة في تشكيلها وزخرفتها ويرجع تعدد طرق صناعة التحف المعدنية لطبيعة التطور الفني والصناعي الذي سارت فيه هذه الصناعة في المراحل التاريخية المتعاقبة من جهة، ومن جهة أخرى لاختلاف نوع المعادن المستعملة حيث يعتبر الذهب والفضة والنحاس الأحمر أهم المعادن الخام التي استعملتها المدن والمراكز الصناعية في صناعة منتجاتها كما عرف صناعتها استعمال المعادن المكونة من أكثر من مادة مثل النحاس الأصفر والبرونز وكلاهما شاع استعماله في صناعة التحف المعدنية الأيوبية :

١. الذهب :

اعتبر الذهب منذ القدم بأنه ملك المعادن ولقد كانت ندرته النسبية وخواصه الطبيعية هي التي أكسبته هذه الصفة كما جعلته المقياس الدولي لقيم المواد والعملات حتى اليوم^(١).

ومن أهم خواص الذهب التي يميزه عن غيره من المعادن لونه الأصفر وبريقه وعدم تأثره بالهواء الجوي أو بالمواد والاحماض الكيميائية كما انه أكثر لدونة وقابلية للطرق والسحب^(٢).

والمعروف أن الأيوبيين لم يستخدموا الذهب في صناعة أدواتهم ومنتجاتهم فلم يصل إلينا هذا النوع من التحف أو الحلى الذهبية مثل الفاطميين ولكنهم استخدموا الذهب والفضة في عملية تكفيت بعض التحف النحاسية.

٢. الفضة :

تعتبر الفضة من المعادن القيمة التي تلي مادة الذهب مباشرة فهي تمتاز بخصائص عديدة جعلتها تستخدم في شتى الأغراض، ولعل أهم هذه الخصائص هي لونها الفضي البهيج الذي لا يعتريه العتم وقابليتها للطرق والسحب وعدم تأثرها بالهواء ولا بالماء ولا تتأكسد إذا سخنت في الهواء، والمعروف ان الفضة

(١) محمد عز الدين حلمي، علم المعادن، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ٢٥٠-٢٥٥.

(٢) ناصف عبد السيد ابراهيم، أصول التشكيل المعدني، القاهرة، ١٩٥٩م، ص ٤٥.

النقية لا تصلح عادة للاستعمال لذلك تسبك عادة مع النحاس ليزيد من صلابتها وتخلط بالذهب لتزيد صلابته ، كما ان إضافة قليل من النحاس لها يخفض من درجة حرارة انصهارها كما يمنع تكون الفقاعات عند تجميد السبيكة^(١).

٣.النحاس :

يعتبر النحاس من اقدم المعادن التى عرفها الإنسان، والنحاس عنصر معدنى ذو لون أحمر وردى ولهذا يعرف النحاس الخام باسم النحاس الأحمر، ويعتبر من اعظم المعادن اهمية ويمكن قطعه بأدوات القطع المعروفة كما يمكن لحامه بسهولة فهو معدن طرى ومطاوع يسهل تشكيله بالطرق والضغط^(٢).

كما يمكن سحبه إلى اسلاك رفيعة حيث يدخل فى صنع السبائك المختلفة الأغراض، وأهم هذه السبائك النحاس الأصفر، ويراعى عند تشكيل النحاس ان يسخن على ألا يبرد فجائيا فى الماء بعد التسخين حتى لا ينكمش انكماشاً فجائياً يؤدي إلى تشققه وتفتته أو تكسره عند معاودة الطرق عليه . كما كان الحصول عليه يتم بتعدينه واستخلاصه من الأراضى المصرية أو جلبه من بلاد الشام^(٣).

٤.البرونز :

خليط من النحاس والقصدير بنسبة تسعة أجزاء من النحاس إلى جزء من القصدير وتصبح النتيجة عبارة عن معدن به كمية غنية من اللون الذهبى ،وقد كان البرونز يعرف عند المسلمين باسم النحاس الأبيض وذلك بسبب ما يحتويه من نسبة القصدير العالية ذات اللون الأبيض، وكلما زادت نسبة القصدير فى سبيكة البرونز كلما انخفضت درجة انصهارها ،وهو يفضل على النحاس فى مقاومته للعوامل الجوية، والأكسدة ، كما يمتاز عنه بخاصتين اخرتين :

(١) أنور محمد عبدالواحد، قصة المعادن الثمينة، المكتبة الثقافية ٨٩، القاهرة ١٩٦٣م، ص ١١٣-١١٤ .

(٢) راجع : Aga - Oglu M., Abriet Note. pp. 219-220

(٣) راجع: محمد عز الدين ، علم المعادن، ص ٢٥٣ .

الأولى : ان صلابة النحاس تزيد بإضافة القصدير إليه بنسبة صغيرة تبلغ ٤٪/ اما إذا ارتفعت نسبة القصدير إلى ٥٪/ فإن السبيكة الناتجة تصبح هشة واذا ما طرقت أو إذا لدنت (خمرت) مرارا أثناء عملية الطرق والتشكيل .

الثانية : درجة انصهار البرونز اقل من درجة انصهار النحاس وهذا يسهل كثيرا عملية الصهر والصب فالنحاس معدن لا يصلح تماما للصب وليس لسبب فى انكماش حجمه عندما يبرد فحسب بل لأنه يميل لامتصاص الاكسجين والغازات الاخرى. لذا فقد استخدم البرونز فى تشكيل الأوانى التى يلزم استعمال القالب فى تشكيلها اذ ان ثقل المعدن وقوته يساعدان على ان يتشكل بشكل القالب^(١).

تبدأ تشكيل وصناعة التحف المعدنية باختيار الصفيحة المعدنية المناسبة فعلى سبيل المثال عند تشكيل إناء ذو شكل دائرى يستحسن له اقتطاع صفيحة معدنية على شكل مربع بحيث يكون طول ضلع التربيع مستويا لقطر الدائرة المطلوبة ويتم رسم قطر المربع بالقلم الرصاص أما المركز فيتم تحديده بواسطة طريقة خفيفة بألة الدق ويطبق بفتح البرجل من المركز وعند تشكيله أى التخلص من أركان المربع للحصول على الشكل الدائرى إذ يعتبر هذا الخط دليلا يحدد نهاية الإناء أثناء عملية التطويع بالطرق ويمكن حصر طرق تشكيل التحف المعدنية بصفة عامة والتي استمرت خلال العصر الأيوبي فى الطرق الآتية :

أولا : طريقة التخمير (التسخين) :

ويقصد بالتخمير التسخين على النار وهى تعتبر من اقدم الطرق الصناعية المستخدمة فى صناعة المعادن إذ لا يمكن صنع إناء معدنى بواسطة الطرق على الصفيحة دون تخميره عدة مرات أثناء عملية التشكيل وتتضح اهمية إجراء عملية التخمير إذ انه بواسطتها يصبح من السهل إعادة تشكيل التحف المعدنية بواسطة

(١) راجع : الفريد لوкас ترجمة/ زكى إسكندر، محمد زكريا غنيم، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، القاهرة، ١٩٤٥م، ص ٢٥٣. Aga - Oglu M., Abrief., pp. 219-220.

الطرق أو غيره من العمليات الصناعية^(١). ويجب ان يكون التخمير أو التسخين متدرجا وبشعله كبيرة تنشر التسخين بانتظام على كل الشكل لتجنب التمدد غير متساوى كما تشتمل على العمليات الآتية :

١. عملية التقييب :

عندما يراد تشكيل تحفة معدنية بالطرق فإن ذلك يستلزم عمليتى التقييب أو الجمع أو كليهما وعملية التقييب تجرى على السطح الداخلى أما عملية الجمع فتتم على السطح الخارجى وتختلف عملية التقييب عن الجمع فى ان الأولى تؤهل المعدن للتمدد والانبساط وتقليل سمكه اما عملية الجمع فتؤهل المعدن للانقباض وتجعله يتزايد سمكا .

والطريقة العملية العامة هى الابتداء بعملية التقييب أولا ثم تتبعها عملية الجمع لما له من تأثير فى تغيير سمك المعدن فيعرض الجمع المعدن للاكتناز مما ينتج عن التقييب من ترقيق كما تجرى عملية التقييب بواسطة دقاق كمثرى وفى داخل تشكيل محفور فى كتلة خشبية ويمكن دق المعدن إلى ان يتم تطابق التقوسات القاعدية مع الشكل الخشبى تماما كما يجب تثبيت الكتلة الخشبية المفرغة المستعملة كالقالب جيدا ويستحسن ان تؤخذ هذه الكتلة الخشبية من الجزء الأسفل لشجر الجوز حيث تثبت جيدا على الأرض كما يجب ان يكون التقييب الفعلى اقرب إلى الشكل المطلوب ويفضل ان يكون أكبر قليلا لتأكيد عدم صغره مع تصغير الاستدارة القاعدية . وفى كلا من عمليتى التقييب والجمع يجب ان تكون دقات الطرق متماثلة الثقل وان تتبع كل دقة سابقتها فى اتجاه دائرى منتظم وعلى مسافات متساوية كما يجب استخدام رسغ اليد فى رفع آلة الطرق اذ انه

(١) راجع :

Ward R. Islamic Metalwork., pp. 14-15; Meryon Herbert, A History of Technelagy, Vol, II, London, 1954, p. 452.

- محمد أحمد زهران، فنون أشغال المعادن، ص ١١٧ . سعيد مصيلحى، أوانى المطبخ، ص ٤٢٢ .

لا يستحب الإفراط فى رفع اليد بألة الطرق والنزول به على المعدن بثقل زائد^(١).

٢. عملية الجمع:

تتم باستخدام الشاكوش والسندان المناسب وعمليات الجمع الأولية يمكن ممارستها باستعمال دقاق التفليج والاستبدال إذ يفيد استعمالها فى تلاقى حدوث أثر الدق على سطح المعدن وفى عمليات الجمع البسيطة يمكن جمع أى تشكيل من القرص الخام من بادئ الأمر ولكن من الأسهل ان تجرى عملية تقبيب أولية بسيطة على القرص ثم يحمل الشكل إلى سندان مناسب يجب ان يكون تقوسه اقرب إلى تقوس الشكل وقد يكون عادة أكبر قليلا وليس اقل من الجسم المطلوب على الترس والسندان الذى يتمشى مع التشكيل من الجهة الخلفية وهذا معناه ان المكان الذى ارتطم فيه الشاكوش بسطح المعدن يعتبر السطح الخلفى لنقطة سطح المعدن بسطح السندان^(٢).

ومن الأفضل ان تتم عملية الجمع باستخدام الشاكوش والدقاق فى كلتا الحالتين فإن المعدن يتلقى الدق على السندان بغاية الدقة ويؤثر طرق المعدن على السندان بتسميك المعدن وتقليل القطر ويمسك القطعة جيدا حتى لا يفلت من أثر عملية الطرق ويجب ان يلاحظ ألا تنزل الطرقات بالشاكوش على الشكل فى نقطة التقائه بالسندان بل على نقطة قريبة من ذلك ويتوالى الطرق إلى جنب الدائرة المرسومة والتى تعتبر دليلا مرشدا لحدود التشغيل^(٣).

(١) وقد ينتج عن عملية التقبيب تجعيد (كشكشة) عند الحافة لذلك يلزم مراقبته والتخلص منه، وبمجرد ظهوره أول بأول وإلا تضخمت التجاعيد وكبرت عند الحافة وتشققت أو ثبتت تحت بعضها ويصعب فى هذه الحالة علاجها وبذلك يزيد سمك المعدن بغير انتظام عند الحافة بسبب وجود التشققات. كما تجرى عملية تعميق الإناء المعدنى من الداخل بتنوع القوالب الخشبية التى يتم عليها التعميق باختلاف الأشكال المطلوبة ومن المعروف أن القالب المستعمل فى عمل صحن قليل العمق ذو شفة وتجويف وقاع مستوى يختلف عن القوالب المستعملة لأشكال الأواني الأخرى.

راجع : Meryon H., A History of Technelagy, Vol., II, London, 1954, p. 452.

(٢) راجع : Bear E., Islamic Metalwork., pp. 14-15.

(٣) راجع : محمد أحمد زهران، فنون أشغال المعادن، ص ١١٧، سعيد مصيلحى، أواني المطبخ، ص ٢٢٤.

٣. عملية الجمع التعاقبي :

هى عملية الجمع المتمركزة دائريا من الداخل إلى الخارج بانتظام ذلك ان كل دائرة كاملة متعاقبة من دوائر حركة الدق المتمركزة إلى الخارج تساعد المعدن على التجعيد (الكشكشة) عند الحافة ولذلك يجب مراقبة هذه (الكشكشة) بمجرد ظهورها وتنعيم الحافة اى التخلص منها فى بدايتها كما ان الطرق عند الحافة يجعل الشكل يميل إلى التفرطح ، هذا غير مرغوب فيه اذ ان ذلك يزيد فى قطر الإناء فى حين ان المطلوب تقليل القطر عند الحافة ، ويتم التخلص من التجاعيد بواسطة الدق بالدقاق على كتلة من الخشب اذ ان للتجاعيد أثر فى جفاف المعدن عند الحافة الأمر الذى يستوجب إجراء عملية التخمير عدة مرات أثناء التشغيل^(١).

٤. عملية الخصر والتفليج :

الخصر هو عملية تطويع المعدن بالطرق مع استخدام السندان المناسب وذلك لتقليل القطر وتجرى عملية الطرق من الخارج أثناء الخصر وذلك على سندان جمع .

أما عملية التفليج أو التوسيع فتجرى إما على السطح الداخلى أو السطح الخارجى على السواء واذا كانت فتحة الإناء ستفليج فإن الطرق يبدأ من الداخل ويجب مراعاة ان يكون تقوس السندان مماثلا لتقوس شكل الإناء المطلوب عمله^(٢).

ثانياً: طريقة الصب :

تتلخص طريقة الصب فى إعداد قوالب معينة من المعدن تتخذ نفس الشكل المراد تنفيذه ، ثم يصب فيه المعدن فيتشكل مثله ، وبعد تجمد المعدن تجرى عملية الزخرفة على سطحه والملاحظ ان هذه الطريقة لاتستعمل فى كل المواد المعدنية ، وأغلب استعمالها فى مادتى البرونز والنحاس كما تستعمل طريقة الصب فى صناعة التحف والتمائيل الصغيرة التى تتخذ شكل حيوان أو طائر^(٣).

(١) راجع: محمد أحمد زهران، أشغال المعادن، ص ١١٧ .

(٢) راجع: سعيد مصيلحى، أوانى المطبخ، ص ٢٢٦-٢٢٧ .

(٣) نفسه .

ثالثا: طريقة الطرق^(١)؛

هى إحدى العمليات الصناعية التى تمر بها التحفة المعدنية حتى تصل إلى شكلها النهائى ويتم بوضع ألواح المعدن على السندال المصنوع من الحديد والمنتهى عند طرفه بجزء من الصلب ليتحمل عملية الطرق ثم يطرق المعدن بمطرقة تشبه الشاكوش الصغير والهدف من عملية الطرق هنا هو تجميع ذرات المعدن حتى يكتسب مزيدا من الصلابة من جهة ، وإعطائه الشكل المراد تنفيذه من جهة أخرى بحيث تتم هذه الطريقة بأن ترسم الزخارف على الألواح المعدنية اللينة من النحاس أو الذهب أو الفضة ، ثم تطرق هذه الزخارف من الخلف طرقا خفيفا حتى تبرز على السطح وتصبح مجسمة^(٢).

ويمكن عمل رقبة الإبريق الأسطوانية بواسطة لف الصفيحة المعدنية إلى الإستدارة المطلوبة والتى يتناسب قطرها مع قطر فتحة بدن الإبريق وذلك يمكن الحصول على ماسورة القطع المعدنية ببعضها بواسطة سبيكة تنصهر فى درجة حرارة منخفضة عن تلك الحرارة التى ينصهر عندها المعدن المراد لحامه ، واللحام المستخدم بالنسبة لرقبة الإبريق وصنبوره ومقبضه هو اللحام بالفضة أو المونة^(٣).

أما صناعة وتركيب صنبور الإبريق فإنه يبدأ باختيار شريحة من الألواح المعدنية وشنكرة نموذجية ويتم بواسطة رسم خطوط مستقيمة لشكل الصنبور يلى ذلك ثنى الشريحة قليلا ببعضها البعض أثناء عمل الجزء المسلوب من الماسورة وبعد تشبيك شفتى الحافتين تدرس إلى اسفل لكى لا تظهر الوصلة على السطح

(١) وتعتبر عملية الطرق من أقدم وأبسط الطرق التى استعملها صناع المعادن فى إيران ثم انتشرت بعد ذلك فى العالم الإسلامى، كما أن المعادن التى تزخرف بطريقة الطرق تكون عادة لينة طيبة حتى يسهل تشكيلها على القالب وهى عادة من عادة من الفضة أو الفضة أو الذهب. راجع: حسين عليوة، المعادن، كتاب القاهرة، ص ٣٧٠-٣٧١.

(٢) راجع: حسنى نوبصر، الآثار الإسلامية، ص ٣٢٩.

(٣) نوع من اللحام يستخدم فى وصل المعادن ببعضها باستخدام فضة اللحام أو الزنك التجارى والتى يتكون من ٥٠٪ زنك، و ٥٠٪ نحاس أحمر تنصهر على درجة حرارة معتدلة وتعتبر طريقة تكوين الأشكال الأسطوانية أو المخروطية باللحام أسهل من تكوينها بالجمع. راجع: محمد أحمد زهران، أشغال المعادن، ص ١١٨-١١٩.

ثم تلحم الوصلة بالمونة ، والطريقة المعتادة لإجراء عملية اللحام هو ثنى شريحة من النحاس الأصفر إلى شكل الوصلة وعندما يبدأ اللهب فى تحقيق سريان النحاس الأصفر عند احد الأطراف يتم اللحام متدرجا إلى الطرف الآخر ثم يشكل كعب الصنبور بلف طرف توصيل اللحام الصغير إلى اسفل أولا ثم تدرس الجوانب عليه وتلم الوصلة الخلفية بالمونة ثم يشكل كعب الصنبور بعناية على سندال مناسب ثم يسوى فم الصنبور وتعمل مجرى على حافته تركيب عليه حلقة صغيرة لتثبيته على جسم الإبريق بواسطة الطرق . بعد ذلك يملأ الصنبور بالرصاص اعدادا لعملية الثنى فتركز الحافة بيرم قطعة من الورق المقوى على السطح لمسافة ٥ سم وعلى الطرق تجرى عملية الثنى باستخدام أدوات تأخذ فى شكلها انحناء الصنبور وحجمه وتتم هذه العملية تدريجيا حتى لا ينثنى الجانب السفلى أو يتشقق الجانب العلوى ويجب تسوية أى خطأ فى الحال قبل تفريغ الرصاص من الصنبور ثم يتم تدوير الحافة إلى أعلى مع فتح الشفة قليلا بتسويتها^(١).

وإذا كانت الصدرىات أو الصحنون أو الصوانى تصنع من صفيحة معدنية واحدة ، فإن الطست يصنع من صفيحتين الأولى عبارة عن القاع والثانية للأجناب فيقوم الصانع أولا باختيار الصفيحة النحاسية والتي تتناسب من حيث القطر والارتفاع مع شكل الإناء المطلوب فيتكون منها الأجناب حيث يتم لحام طرفيها بمادة مكونة من النحاس والقصدير وهى التى تعرف لدى أرباب الصنعة الحاليين باسم « تنكار »^(٢).

والصفيحة الثانية بالنسبة لجسم الطست هى عبارة عن سطح القاع المستديرة والتي تتناسب فى قطرها مع الشكل الأسطوانى والذى يمثل الأجناب يقوم الصانع بعد ذلك بعمل قصات متجاورة فى الطرف السفلى للأجناب بحيث

(١) سعيد مصيلحى، أوانى المطبخ، ص ٢٢٧.

(٢) التنكار: هو اللحام بالقصدير أو المونة وتتلخص فى عملية لحام الأجزاء المعدنية بإدخال سبيكة منصهرة بينها، وهذه السبيكة قد تكون سبيكة من القصدير والرصاص أو سبيكة نحاسية. راجع: محمد أحمد زهران، أشغال المعادن، ص ١١٨-١١٩.

لايزيد عمق القص عن ٥ سم ثم تقسم هذه القصات إلى نصفين يرفع نصفها إلى أعلى ويترك الآخر كما هو ثم تثبت صفيحة القاع المستديرة بين هذه القصات العلوية والمستقيمة ثم يجرى بعد ذلك عملية تثبيتها بواسطة الطرق عليها على سندال مناسب وبذلك تتم عملية التثبيت الأولية . اما المرحلة الثانية فى عمل الطست فهى عملية لحام الأجناب مع القاعدة حيث يقوم الصانع بمسح قاع الطست من الداخل بالماء ثم وضع مادة «التنكار» فى منطقة اتصال القاعدة بالأجناب ويبدأ فى تسخين ذلك الجزء على نار هادئة وبذلك يتم صهر وإدماج صفيحتى الأجناب مع القاع ويصبحان صفيحة واحدة تكون الشكل العام للطست ، ثم تجرى بعد ذلك عملية تشفير للطست أى تكون شفة مستعرضة عند الحافة العليا لجسم الطست كما ينتج من إجراء عملية التشفير شفة ذات محيط أكبر من محيط الجسم الأسطوانى الأصىلى التى تكونت منها ومن الواضح ان المعدن يتمدد أثناء خطوات العمل للحصول على هذه التشفيرة^(١) .

أما بالنسبة للتشفيرة التى تكون قائمة حول قرص مستوى وهو الأسلوب السائد فى صنع الصحون والصوانى فيتم اقامتها من الكعب وفى هذه الحالة يستعمل الدقاق بدلا من الشاكوش فيسحب المعدن تدريجيا فى الاتجاه الداخلى أو الاتجاه العلوى بواسطة التشغيل بحرص حول الحافة على سندال ذى نهاية مقوسة مع السماح للحافة الخارجية للتشفيرة بالسحب ببطء مع تجنب الادم أو التجعيد الذى قد يحدث حول الحافة ويجب إزالته عند ظهوره أو ملاحظته . وقد يحدث

(١) عملية التشفير: إحدى عمليات تطويع المعادن بالطرق وهو عبارة عن بروز مستعرض على حافة الجسم وغالباً ما تكون بزاوية مائلة أو قائمة مع الجسم ويتم عمل تشفير الطست بوضع حافة الإناء تجاه حافة سندالية ثابتة من الصلب بقصد الحصول على عرض من المعدن بقدر التشفيرة المطلوبة بتسطح على هذه الحافة السندالية الصلبة ويستخدم عندئذ شاكوش التسطيح فى تسطيح المعدن مع تحريك الأسطوانة بثبات وانتظام حركة دائرية مع المحافظة على عدم تغير عرض التشفيرة على الحافة السندالية كما يجب أن تزيد عن عرض التشفيرة المطلوبة بحيث يتدرج السمك إلى الداخل فى اتجاه السندال إلى لا شىء لإتمام عملية التمدد بكيفية صحيحة يجب المحافظة على وضع الحافة الجارى تشفيرها باستواء على سطح الحافة السندالية وحيث تنزل طرقات الشاكوش على السندال الصلب إذا أراد للتشفيرة بالارتفاع إلى زاوية ما من حافة السندال . راجع : محمد أحمد زهران، أشغال المعادن، ص ١١٧-١١٨ .

نتيجة التشفيرة للخارج تكوين تجاعيد يتم التخلص منها بعناية باستعمال الدقاق الخفيف ومن خلال هذه العملية يستقر كعب التشفيرة على السندال لكن التجاعيد ترفع بزاوية خفيفة فوق السندال حتى لا يكون طرق الدقاق جافا على المعدن وهذه الطريقة تؤثر على اكتناز المعدن في التشفيرة بسرعة بدون إفراط في الترقيق عند الكعب، ومن جهة أخرى عند تشكيل تشفيرة عميقة على قرص يجب تخمير المعدن على فترات. وينتهي تشكيل التحف المعدنية بإجراء عملية التنعيم.

وعملية التنعيم تعتبر إحدى العمليات الهامة التي لا يمكن تجاهلها أو الإستغناء عنها والغرض من هذه العملية هو تحويل آثار الطرق على سطح الآنية إلى سطوح ناعمة تعطى الشكل مظهرا حسنا كما يسبق هذه العملية إجراء تسوية مبدئية بالدقاق حتى يتم تصحيح للشكل كما أن التنعيم يتم بطرق المعدن بالدقاق على السندال في حين تجرى عملية التشطيب النهائي بالشاكوش ويتطلب الأمر في هذه الحالة أن يكون سطحي كل من الشاكوش والسندال على درجة عالية جدا من النعومة كما يجب أن تكون الطرقات خفيفة، وعند تنعيم إناء ذي شكل منحني كالصدریات يجب أن يستعمل آلة طرق ذو سطح مستو وسندال ذو سطح مقوس ويتم الطرق في تركيز دائري اما عند تنعيم سطح مستو كالصواني فإنه يفضل استخدام سندال مسطح وشاكوش ذي سطح مقوس قليلا على أن يتم الطرق في اتجاه قطري يبدأ من مركز الدائرة إلى الخارج^(١).

رابعا: طريقتي الحز والحقير:

وهما من الطرق الشائعة في صناعة المعادن الإسلامية بصفة عامة والتحف المعدنية الأيوية بصفة خاصة ولقد استخدمهما الصناع في تنفيذ العديد من الزخارف النباتية والهندسية وكذلك في كتابة التوقيعات^(٢)، وكان يتم عن طريق إجراء حروز أو نقوش خفيفة غير غائرة على سطح المعدن وفقا لرسم معين

(١) راجع : محمد أحمد زهران، أشغال المعادن، ص ١١٧، سعيد مصيلحي، أواني المطبخ، ص ٢٣٠-٢٣١.

(٢) راجع : Ward R., Islamic Metalwork., pp. 4-5.

يعده الصانع قبل تنفيذه ثم يقوم بنقله على سطح المعدن تمهيدا لحزه بألة الحز الخاصة ذات النهاية المدببة ، كما يلاحظ اختلاف الحز عن الحفر فى انه أكثر غورا وعمقا على سطح المعدن ، وقد يكون الحفر بارزا وفى هذه الحالة يقوم الصانع بحفر ما حول الأجزاء التى يريد إظهارها بارزة^(١) . ولقد استخدمت طريقتى الحز والحفر فى جميع التحف المعدنية الأيوبية .

خامسا : طريقة الزخرفة بالمينا^(٢) :

المعروف ان الزخرفة بالمينا^(٣) تكون على طريقتين :

الأولى : تركيب المينا ذات الفصوص *Email Cloisonné* وفيها تصب المينا فى حواجز رقيقة ذهبية تلصق على المعدن .

الثانية : طريقة الحفر *Email champlevé* وفيها توضع المينا فى تجاويف حفرت لها على صفيحة من المعدن ثم تسوى التحفة فى النار فتثبت المينا ، وهذه الطريقة خلفت الطريقة الأولى وذاع انتشارها فى القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى وهى من الطرق التى تحتاج إلى تعب ومهارة اقل كما توفر كثيرا من الجهد الذى كان يبذله الصانع فى تركيب المينا ذات الفصوص . والواقع ان ما وصل الينا منها قليل جدا . ولعل أهم المعروف منها قرص صغير مستدير من

(١) حسين عليوة، المعادن، ص ٣٧١.

(٢) المينا: عبارة عن مادة كالزجاج يمكن إذابتها مع بعض الأكاسيد للحصول على ألوان مختلفة وهى تتكون كيميائياً من سيليكات البوتاسيوم وأكسيد الرصاص بحيث تكون السيليكات بنسبة ٤٠٪ بينما تصل نسبة السيليكات فى الزجاج إلى ٦٨٪ ويتطلب تركيب هذه النسب إلى بعضها براعة ومهارة وعلم بأصول الصنعة، فمثلاً للحصول على مينا خضراء يضاف إلى السيليكا مادة أكسيد النحاس، والمينا الحمراء أكسيد الحديد والمينا الزرقاء أكسيد الكوبالت، والمينا الصفراء أكسيد الأنتيمون. راجع: حسنى نويصر، الآثار الإسلامية، ص ٣٥٦.

(٣) يمكن القول أن طريقة الزخرفة بالمينا ظهرت لأول مرة فى العصر الأيوبي ثم ذاعت فى العصر المملوكى، حيث يحتفظ متحف الفن الإسلامى بقنينة من الزجاج المنزل بالمينا تنسب إلى عصر الملك الناصر يوسف أحد سلاطين الأيوبيين الذين حكموا فى دمشق وحلب وتوفى سنة ٦٥٨هـ / ١٢٦٠م. وهو نفس السلطان الذى نقش اسمه على زهرية من النحاس المكفت بالفضة المحفوظة بمتحف اللوفر والتى سبق دراستها. راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ١١٣-١١٤، عبدالرحمن زكى، الفن الإسلامى، دار المعارف، كتابك، ١٩٨٣م، ص ٤٦.

الذهب عثر عليه فى أطلال الفسطاط ووجه هذا القرص مقعر ومغطى بالمينا ومقسم إلى ثلاثة أقسام ، فى الأوسط كتابة كوفية بيضاء مزخرفة باللون الأحمر نصها : الله خير حافظا . وبالقسمين الأعلى والأسفل زخرفة حمراء محدودة بالذهب على ارضية خضراء^(١).

كما تستخدم المينا فى زخرفة التحف الزجاجية على أسس مرعية تعتمد على علم الكيمياء والهندسة إذا كانت الزخرفة مركبة من أكثر من لون ، وخلاصة القول ان التحف الزجاجية التى عثر عليها من العصر الأيوبي كان غالبها مموها بالمينا ومذهبا وكانت بعض التحف تشتمل على زخارف لموضوعات آدمية عبارة عن مناظر الألعاب الرياضية ورحلات الصيد ومناظر البلاط التى تشبه مشيولاتها على المعادن المكففة بالذهب والفضة موضوع الدراسة ولعل هذا يسد فجوة عدم العثور على تحف معدنية أيوية منزلة بالمينا^(٢).

طريقة التكفيت:

التكفيت : كلمة فارسية معناها الدق ، والتكفيت أسلوب فى زخرفة المعادن قوامه حفر رسوم على سطح المعدن ثم تملأ الزخارف المحفورة بمادة أخرى كالفضة والنحاس الأحمر وكانت تلك الطريقة تتم برسم الشكل المطلوب على المعدن ثم يبدأ الحفار بتحديد الخطوط الخارجية للنموذج المطلوب بألة مدببة، وبعد ذلك يزيل الأرضية بواسطة الأزميل داخل هذه الأشكال أو داخل أجزاء من هذه الأشكال مع إبقاء وسط هذه الأجزاء بارتفاعها الأصلي ، ثم تهيأ الصفيحة المعدنية التى يراد تنزيلها إلى الشكل الزخرفى المطلوب ، ويجرى بعد ذلك تنزيلها بالضغط على حافاتها بألة مثلثة المقطع ويعمد دائما فى الضغط على ان يكون جزئيا فوق حافة المعدن الأصلي ، وذلك لتمتد قليلا حافة المعدن فوق حافة الشكل المكفت . وهناك طريقة أخرى فى التكفيت ، وهى إزالة طبقة معينة من

(١) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة. راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٢١، كنوز الفاطميين، القاهرة، ١٩٣٧، ص ١٢٤. رقم السجل ٤٣٣٧.

(٢) حسنى نوبصر، الآثار الإسلامية، ص ٣٥٦-٣٥٧.

سطح المعدن المراد تكفيته بألة غير حادة ، ثم ملؤها بمادة التكفيت ثم تطرق تلك المادة بواسطة آلات خاصة لتثبيتها كما يتبع ذلك مرحلة أخرى يستعمل فيها شوكة مدببة الرأس لإبراز التفاصيل الدقيقة المطلوبة ثم تملأ تلك التفاصيل فى معظم الأحيان بمادة سوداء تستعمل لهذا الغرض^(١).

وخلاصة القول انه بعد رسم الزخارف على سطح التحف المعدنية تحفر هذه الرسوم حفرا عميقا ثم تملأ الأجزاء المحفورة بمادة التكفيت التى تكون غالبا بمادة اعلی قيمة من المادة التى صنعت منها التحفة فمثلا كان يكفت بالنحاس الأصفر والأحمر والفضة اما الذهب فإنه لم يستخدم فى التكفيت إلا فى الربع الثانى من القرن السابع الهجرى / القرن الثالث عشر الميلادى . وكان يتم انزال التكفيت فى صورتين :

١- على هيئة رقائق دقيقة تستعمل فى زخرفة المناطق الكبيرة أو العريضة، وكانت تستخدم فى التكفيت بالنحاس الأحمر والفضة .

٢- على هيئة أسلاك رقيقة تستعمل فى زخرفة الأجزاء الصغيرة والضيقة من الزخارف واستخدمت هذه الطريقة فى تكفيت الذهب منذ الربع الثانى من القرن السابع الهجرى / القرن الثالث عشر . وفى كلتا الحالتين تنزل مادة التكفيت فى الأجزاء المحفورة على سطح التحفة بواسطة الدق فوقها بمطرقة خشبية خاصة لتثبيت مادة التكفيت فى الأماكن المخصصة لها^(٢).

(١) هى مادة النيلو السوداء (Niello) حيث تتم هذه الطريقة بأن تصب فى الحزوز الموجودة على سطح المعدن مركب ساخن من معدن النحاس أو الرصاص أو الكبريت مضافاً إليها مادة الشادر، وبعد أن تبرد التحفة تلمع بقطع من القماش ويصبح بها تباين فى الزخرفة حيث تملأ المناطق المنخفضة بمادة النيلو بينما يظل المعدن بلونه الطبيعى . راجع: حسنى نوبصر، الآثار الإسلامية ص ٣٣٠.

(٢) راجع: سعيد الديوه جى، الموصل فى العهد الأتابكى، بغداد، ١٩٥٨م، ص ٥١ أعلام الصناع المواصل، الموصل، ١٩٧٠، ص ٧٠-٧١، وأوقطاي أصلان آبا، ترجمة/ أحمد محمد عيسى، الترك وعمائرهم، استانبول، ١٩٨٧، ص ٢٦٤، حسين عليوة، المعادن، ص ٣٧٤، منى بدر، أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبي والملوكى فى مصر، دكتوراه مخطوطة، ١٩٩٥، ص ٢٦٩، سعيد محمد مصيلحى، أدوات وأوانى المطبخ، ص ٣٣.

ولقد تعددت الآراء حول أصل طريقة «التكفيت»^(١) وموطنها الأصلي الذي ازدهرت فيه والتي كان معروفا منذ أقدم العصور حيث الأمثلة الأولى لتكفيت البرونز بالنحاس والتي تقع فى نطاق الفن الساسانى وأن الساسان قد عرفوا التكفيت حيث وجدت تحف معدنية برونزية من فجر الإسلام مكفطة بالنحاس الأحمر والأصفر^(٢). ولم تصل إلينا تحف معدنية إسلامية^(٣) مكفطة تحمل تاريخ صنعها قبل القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) وإن أقدم مثال منها هو مقلمة من البرونز المكفت بالنحاس الأحمر، عليها كتابة عربية وفارسية مؤرخة لسنة ٥٤٢هـ/١١٤٨م وتحمل اسم عمر بن الفضل وليس على التحفة ما يشير إلى مكان صنعها، ولكنها ترجح لصناعة إيران لوجود الكتابات العربية والفارسية بالإضافة إلى تشابه الأسلوب الفنى للقطع الإيرانية.

والتحفة المعدنية التى تأتى بعد هذه المقلمة هو سطل من البرونز المكفت بالفضة والنحاس الأحمر من مجموعة بوبرنسكى (Bobrinsky) وتنسب لمدينة هراة بإيران بتاريخ ٥٥٩هـ/١١٦٣م^(٤).

(١) كما عرف التكفيت فى مصر منذ العصر الفرعونى من القرن الثامن قبل الميلاد وهناك شواهد مادية على ذلك أهمها : قناع توت عنخ آمون الذى يحتوى على زخارف المينا وهى نوع من التكفيت كما يحتوى على زخارف مكفطة بالذهب ذى اللون الوردى على أرضية الذهب العادى أو ذى اللون الأصفر كما يحتفظ المتحف البريطانى بتمثال من البرونز للملكة فرعونية كفت شعرها وأجزاء من ملابسها برقائى من الذهب والفضة والنحاس كما عرف قدماء المصريين الحديد المغشى بالذهب. راجع: الفريد لوкас - ترجمة/ زكى إسكندر، محمد زكريا غنيم، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، القاهرة ١٩٤٥م، ص ٣٨١-٣٨٢، منى بدر، أثر الفن ص ٢٦٩.

(٢) Bear E., Metalwork. P. 5., Ettinghausen R. and Grabar O., the Art and Architecture of Islam, Yale University, 1994, p. 337.

(٣) من غير المستبعد أن يكون الدين الإسلامى قد أثر فى رواج طريقة التكفيت عند المسلمين، حيث وردت بعض الأحاديث النبوية الشريفة التى تشير إلى كراهية استعمال الأوانى المصنوعة من الذهب والفضة الأمر الذى ساعد على انتشار طريقة زخرفة المعادن كالنحاس والبرونز بالمعادن الثمينة كالذهب والفضة. زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٣٥.

(٤) القطعة محفوظة بمتحف الأرميتاج ببلنجراد بروسيا. راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٣٥-٥٣٦.

ونظرا إلى أن فنون الأيوبيين استمدت الكثير من عناصرها من الفن السلجوقي لاسيما وأن الطرق الصناعية والفنية التي وصلت إلى مصر في القرن السابع الهجرى / ١٣م من إيران والعراق^(١). وفي القاهرة اندمج الصنّاع الوافدين بالصنّاع المصريين الذين ما لبثوا أن تعلموا الأسلوب الصناعى والزخرفى الجديد واجادوه وانتجوا العديد من التحف المعدنية المكفّة بالذهب والفضة والتي تشابهت مع مثيلتها من التحف التي صنعت بالموصل فمن المعروف ان الأيوبيين قد اقبلوا على تشجيع ونقل الطرق الصناعية والفنية المتطورة إلى مصر وكان ذلك بدافع حبهم لهذا النوع من الأواني المعدنية التي سبق وأن استعملوها قبل حضورهم لمصر بالإضافة لوجود كثير من مهرة الصنّاع المهاجرين فى هذا المجال من الموصل^(٢).

ويمكن القول ان صنّاع الموصل استعملوا الفضة والنحاس الأحمر والذهب فى التكفيت كما يبدو لنا من الأمثلة موضوع الدراسة ان صناعة تكفيت التحف المعدنية قد انتقلت من مدينة الموصل إلى كل من دمشق والقاهرة^(٣) على أيدي الصنّاع الموصلين الذين هاجروا إلى هاتين المدينتين ، حيث نشروا هناك سر الصناعة^(٤).

(١) منى بدر، أثر الفن السلجوقي، ص ٢٦٩.

(٢) العبيدى، التحف المعدنية، ص ١٦٢-١٦٣.

(٣) ولقد تطورت صناعة تكفيت التحف المعدنية فى العصر المملوكى لدرجة أن أصبح فى مدينة القاهرة سوق خاص يسمى سوق الكفتين، فقد أشار «المقريزى» إليه بقوله: «..... ويشتمل على عدة حوانيت لعمل الكفت وهو ما تطعم به أواني النحاس من الذهب والفضة، وكان لهذا الصنف من الأعمال بديار مصر رواج عظيم وللناس فى النحاس المكفت رغبة عظيمة ولا تكاد دار تخلو بالقاهرة ومصر من عدة قطع نحاس مكفت ولا بد أن يكون فى شورة العروس دكة نحاس مكفت.....» راجع: المقريزى، الخطط، ج ٢، ص ١٠٥.

(٤) من الطريف أن صناعة تكفيت المعادن بالذهب والفضة أو بهما معاً انتقلت إلى أوربا فى العصور الوسطى، حيث أقبل صنّاع المعادن من الأوربيين - خاصة صنّاع البندقية - على تقليد تلك الصناعة، واستقدم عدد من صنّاع هذه التحف إلى البندقية للاستعانة بهم فى هذا المجال، حتى نشأت من ذلك مدرسة وفق فيها بين الصناعة الإسلامية والموضوعات الزخرفية وبين الذوق الإيطالى فى عصر النهضة عرفت بمدرسة البندقية الشرقية. راجع: العبيدى، التحف المعدنية، ص ١٦٥-١٦٧.

وأخيرا فإن التحف المعدنية الأيوية قد تنوعت فى طريقة صنعها وكذلك تعددت أساليب زخرفتها وطريقة تكفيتها فقد وصل إلينا تحف معدنية مكفتة بالذهب والبعض الآخر مكفت بالفضة وأحيانا تحف مكفتة بالنحاس الأحمر والفضة معا كما وصلنا تحف معدنية غير مكفتة ويمكن حصرها على النحو التالى :

١ - التحف المعدنية الأيوية المكفتة بالذهب

- ١- آلة فلكية من النحاس الأصفر المكفت بالذهب والفضة باسم محمد بن ختلخ الموصلى مؤرخة لسنة ٦٣٩هـ / ١٢٤١م^(١).
- ٢- طست الملك الصالح نجم الدين أيوب مصنوع من النحاس المكفت بالذهب، ويؤرخ فى سنوات : ٦٣٧-٦٤٧هـ / ١٢٣٩-١٢٤٩م^(٢).
- ٣- طست من النحاس المكفت بالذهب والفضة يحمل توقيع داود بن سلامة، ويؤرخ فى سنة ٦٥٠هـ / ١٢٥٢-١٢٥٣م^(٣).

٢ - التحف المعدنية المكفتة بالفضة

- ١- علبة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة تحمل توقيع إسماعيل بن ورد الموصلى ومؤرخة فى سنة : ٦١٧هـ / ١٢٢٠م^(٤).
- ٢- إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة يحمل توقيع أحمد الذكى النقاش ومؤرخ فى سنة : ٦٢٠هـ / ١٢٢٣م^(٥).
- ٣- شمعدان من النحاس المكفت بالفضة يحمل توقيع ابى بكر بن حاج جلدك غلام أحمد الذكى النقاش، ومؤرخ فى سنة : ٦٢٢هـ / ١٢٢٥م^(٦).

(١) محفوظة فى : The British Museum, No: 5-26-10.

(٢) محفوظ فى : Museum of the University of Michigan.

(٣) محفوظ فى : متحف الفنون الزخرفية بباريس رقم ٤٤١١. الآن متحف العالم العربى بباريس.

(٤) محفوظة : متحف بناكى فى أثينا رقم : Case 65, No. 17.

(٥) محفوظ : متحف كليفلاند Cleveland Museum.

(٦) محفوظ : The Museum of Fine Arts, Boston.

- ٤- إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة يحمل توقيع عمر بن جلدك الموصلى غلام أحمد الذكى النقاش ، ومؤرخ فى سنة : ٦٢٣ هـ / ١٢٢٥ م^(١) .
- ٥- إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة إياس غلام عبدالكريم الترابى ، ومؤرخ فى سنة : ٦٢٧ هـ / ١٢٢٩ م^(٢) .
- ٦- إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة يحمل توقيع قاسم بن على الموصلى ، وينسب لسوريا فى رمضان ٦٢٩ هـ / يونيه ، يوليو ١٢٣٢ م^(٣) .
- ٧- مقلمة من النحاس المكفت بالفضة تحمل توقيع أبو القاسم بن سعيد بن محمد بن الأسعردى ، مؤرخة فى سنة : ٦٣٤ هـ / ١٢٣٧ م^(٤) .
- ٨- مقلمة من النحاس المكفت بالفضة تحمل توقيع أبو القاسم بن سعيد بن محمد بن الأسعردى ، مؤرخة فى سنة : ٦٤٣ هـ / ١٢٤٥ م^(٥) .
- ٩- مبخرة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة تحمل اسماء السلطان العادل ابى بكر : ٦٣٥-٦٣٧ هـ / ١٢٣٨-١٢٤٠ م^(٦) .
- ١٠- صندوق بغطاء من النحاس الأصفر المكفت بالفضة يحمل اسم الملك العادل ابى بكر : ٦٣٥-٦٣٧ هـ / ١٢٣٨-١٢٤٠ م^(٧) .
- ١١- طست من النحاس المكفت بالفضة يحمل اسم إلى الملك العادل ابى بكر : ٦٣٥-٦٣٧ هـ / ١٢٣٨-١٢٤٠ م^(٨) .
- ١٢- طستان مصنوعان من البرونز المكفت بالفضة يحملن اسماء الصالح نجم الدين أيوب : ٦٣٧-٦٤٧ هـ / ١٢٣٩-١٢٤٩ م^(٩) .

(١) محفوظ : Metropolitan Museum of art No. 91-1-586 .

(٢) محفوظ : المتحف التركى الإسلامى باستانبول .

(٣) محفوظ فى : متحف Kevorkian of New york .

(٤) محفوظة فى : متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ١٥١٨٧ .

(٥) محفوظة : متحف اللوفر بباريس رقم : K: 3438 .

(٦) محفوظة بمجموعة خاصة بالقاهرة «مجموعة شريف صبرى» .

(٧) محفوظ : The Victoria and Albert Museum, No: 8508/1863 .

(٨) الحفظ : متحف اللوفر رقم : ٥٩٩١ .

(٩) الأول فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم التسجيل : ١٥٠٤٣ ، والآخر فى متحف الفريز بواشنطن .

- ١٣- صينية من النحاس المكفت بالفضة تحمل اسماء السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب دمشق بداية ١٢٣٩-١٢٤٩ م^(١).
- ١٤- إبريق من النحاس المكفت بالفضة يحمل توقيع أحمد الذكى النقاش الموصلى ، ومؤرخ فى ٦٤٠ هـ / ١٢٤٠ م^(٢).
- ١٥- شمعدان من النحاس الأصفر المكفت بالفضة يحمل توقيع داود بن سلامة الموصلى ومؤرخ فى سنة : ٦٤٦ هـ / ١٢٤٨ م^(٣).
- ١٦- زهرية من النحاس المكفت بالفضة تحمل اسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف ، دمشق : ٦٣٥ - ٦٥٨ هـ / ١٢٣٧ - ١٢٦٠ م^(٤).
- ١٧- إبريق من النحاس المكفت بالفضة يحمل اسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف ، دمشق ٦٥٧ هـ / ١٢٥٨ م^(٥).
- ١٨- كوب على هيئة الكأس ذات جامات برسوم الصيد ينسب إلى دمشق فى الربع الثانى من ق ٧ هـ / ١٣ م^(٦).
- ١٩ - اسطرباب من النحاس الأصفر المكفت بالفضة والنحاس الأحمر يحمل توقيع عبدالكريم المصرى ، وينسب إلى حلب فى سنة ٦٣٣ هـ / ١٢٣٥ م^(٧).

٣- التحف المعدنية غير المكفتة

ثلاث طاسات من النحاس المضاف إليه زنك يحملون اسماء وألقاب أبو المظفر يوسف (صلاح الدين الأيوبي) ، ويمكن تأريخهم فى سنة : ٥٨٠ هـ / ١١٨٢ م^(٨).

(١) متحف اللوفر رقم : MAO 360 .

(٢) محفوظ : متحف همبورج بأمریکا Homberg Collection .

(٣) محفوظ : متحف الفنون الزخرفية بباريس رقم : ٤٤٤ .

(٤) متحف اللوفر بباريس رقم سجل ٤٠٩٠ .

(٥) متحف اللوفر سجل رقم : ٧٤٢٨ .

(٦) محفوظ فى : المكتبة الأهلية بباريس رقم : Chabouillet No: 3192 .

(٧) محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن .

(٨) الحفظ : ١ - The British Museum . ٢ - متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ٣٩٠٦ . ٣ - متحف

الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ١٥٣٨٣ .

ثانياً: أشكال التحف المعدنية في العصر الأيوبي

كان صنّاع التحف المعدنية في فجر الإسلام يسيرون على منوال زملائهم في العصر الساساني في إيران والعصر البيزنطي في مصر ، وقد بلغت صناعة التحف المعدنية أوج عزها في إيران قبل الإسلام ، كما يشهد بذلك ما وصل إلينا من الصواني والأباريق والصحون الذهبية ، أما الأواني الفضية التي ترجع إلى فجر الإسلام فمعظمها صحون عليها مناظر صيد ورسوم مألوفة في العصر الساساني وعلى بعضها أسماء أصحابها بالكتابة البهلوية وكذلك التحف المعدنية المصنوعة على شكل حيوان أو طائر فقد كانت ساسانية الروح وأن نسب أكثرها إلى بداية العصر الإسلامي ويمكن القول أنه سادت التقاليد الفنية القديمة في مصر وإيران في صدر الإسلام في صناعة التحف المعدنية حيث أنتج الصنّاع تحفا معدنية متنوعة استمر بعضها حتى العصر الأيوبي^(١).

ولقد أنتج صنّاع التحف المعدنية في العصر الأيوبي أشكالاً متنوعة من الأدوات والأواني المعدنية مثل : الأباريق ، الشماعد وأدوات الإضاءة ، المقالم وأدوات الكتابة ، الطسوت والطاسات ، الصواني والالات الفلكية حيث مرت تلك الأنواع بأطوار مختلفة عبر الحقب التاريخية المتعاقبة حتى وصلت إلى العصر الأيوبي في أشكالها المعروفة ، ويمكن تقسيمها على النحو التالي :

أولاً: الأباريق

وتعتبر الأباريق حلقة الاتصال بين الطراز الساساني والطرز الإسلامية في إيران وبلاد الجزيرة لأن بعضاً من هذه التحف يرجع إلى العصر الساساني في القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد في القرون الأولى من العصر الإسلامي ،

(١) راجع: زكي حسن، فنون الإسلام، ص ٥٠٨-٥٠٩، أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي أصوله، فلسفته، مدارسه، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٧٤م، ص ٣٨٧.

Allan J.W., Nishappur Metalwork of the Early Islamic Period, New York, 1982, pp. 13-25.

وأهم هذه الأباريق مجموعة من الأباريق البرونزية ومجموعة من تحف معدنية على هيئة حيوان أو طائر^(١).

وكانت الأباريق^(٢) لها أشكال مختلفة فصنعت في أكثر الأحيان بمقبض طويل وصنبور ممتد وقد تزين برسوم حيوانية أو آدمية في مناطق محددة ، ولكن الغالب فيها قبل الإسلام بساطة الزخرفة على أن ما صنع منها في العصر الإسلامي ظل محتفظاً بالأساليب الفنية الساسانية إلى حد كبير ولم يدخل عليه إلا شئ بسيط من الأناقة وجمال النسب ، كما أن الصنبور أصبح في أغلب الأحيان على بدن الإبريق وليس في فوهته . وظهر أحياناً على شكل طائر أو حيوان وكذلك فإن الزخارف على الأباريق المصنوعة في العصر الإسلامي كانت أدق وأصغر حجماً وخير مثال على ذلك إبريق مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية^(٣).

(١) راجع : Allan J.W., Nishapur, pp. 17-23.

(٢) الإبريق : في اللغة : الإناء ، وجمعه أبريق ، فارسي معرب ، وأصله بالفارسية : «آب رى» أو «آبريه» بهذا المعنى أو «آبريز» بمعنى : يصب الماء وقد تكون ترجمة أحد شيئين : إما أن يكون صريقة الماء أو صب الماء على هيئته ، وقد ورد ذكره بهذا المعنى في الآية الكريمة : «يطوف عليهم ولدان مخلدون بأكواب وأباريق وكأس من معين» . سورة الواقعة ، الآية : ١٧ .

كما استعمل هذا اللفظ في القرن التاسع عشر الميلادي للدلالة على نوع من السفن الحربية الخفيفة العاملة في حوض البحر المتوسط ، وقد كان الإبريق أحد قطع الأسطول المصري في القرن التاسع عشر الميلادي ، كما يطلق اللفظ على المركب الشراعي ذي الصارين والقلوع المربعة ، والمزود بمدافع يتراوح عددها ما بين ١٨ ، ٢٤ مدفعاً والذي يسع من ٨٨ إلى ٨٩ رجلاً . راجع : درويش النخيلي ، السفن الإسلامية على حروف المعجم ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ، ص ١ ، ٢ ، سعاد ماهر ، البحرية في مصر الإسلامية وآثارها الباقية ، دار الكتاب العربي القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٣٢٩-٣٣١ .

(٣) الإبريق من البرونز ويبلغ ارتفاعه ٤١ سم ، قطره ٢٨ سم ، ويتألف من بدن متفخ متكور يرتكز في أسفله على قاعدة مناسبة ، ويخرج من أعلاه رقبة اسطوانية الشكل تنتهي بفوهة مخروطية وللإبريق مقبض وصنبور جميل على شكل ديك يصيح وقد نفخ ريشة ورفع ذيله ، ومط رقبة ، كما يخرج المقبض على هيئة زخارف نباتية ومتصلاً بصورة كائنين حيين ، ويمتد إلى أعلى موازياً للرقبة ، وهو محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة سجل رقم ٩٢٨١ . راجع : Sarre V.F., Die Bronzekanne des Kalifen Marwan II in Arabischen Museum in Kairo, *Ars Islamica*, Vol. 1, Part 1, 1934, pp. 10-14. زكى حسن ، فنون الإسلام ، ص ٥٠٨ ، حسن الباشا ، إبريق مروان بن محمد ، كتاب القاهرة ،

المؤسسة ، ١٩٧٠ ، ص ٥٠٧-٥١٣ . Bear Eva, Metalwork in Medieval, pp. 86-87 .

كما استمرت صناعة الأباريق فى الازدهار فى إيران خلال العصر الإسلامى وطبيعى ان انتقال الصناع وهجرتهم بالإضافة إلى عامل التجارة كل ذلك ساعد على نقل الأساليب الفنية إلى بلاد الجزيرة والموصل التى كانت أكبر مركز لازدهار هذه الصناعة فى عصر السلاجقة ثم وصلت إلى مصر وسوريا فى العصر الأيوبى وهو ما سوف نوضحه فى الصفحات القادمة. وكذلك فقد تعددت وظائف الأباريق حيث تستخدم فى الوضوء وفى صب الماء على الحاضرين لغسل أيديهم قبل وبعد تناول الطعام ولكن هذه النماذج الرائعة المتقنة فى صنعها وزخرفتها تؤكد أنها استخدمت لحمل المشروب كما استخدمت كتحفة فنية فى بيوت وقصور الامراء والسلاطين^(١).

ثانياً: المباخر

المبخرة : هى الأداة التى يحرق فيها العود ليستجمر ويتطيب به ، ويتدخن ببخوره ، وتسمى أيضا المجمرة ، وقد اصطلح على تسميتها بالمبخرة . والبخور هى الدخنة التى تنتج من حرق بعض أنواع الطيب كالعود الهندى ، وقد استخدمت المبخرة فى مصر الإسلامية فى أغراض شتى فقد استخدمت كوسيلة من وسائل التطيب والتطهر والنظافة التى حث الإسلام عليها فى تعاليمه للمسلمين بضرورة التطيب قبل دخول المساجد للصلاة^(٢) . كما كان للمادة التى تصنع منها المباخر دور كبير فى التحكم فى أشكالها لما لكل مادة من خصائص تتميز بها عن المواد الأخرى . فقد عرف صناع القاهرة وبلاد الشام العديد من المعادن المختلفة فى صناعة المنتجات الصناعية الفنية وخاصة المباخر التى صنعت من البرونز والنحاس والذهب والفضة والحديد بالإضافة إلى المواد الأخرى من فخار وجص ، وقد شاع استخدام الصناع لمادة البرونز فى صناعة المباخر الإسلامية لما لهذه المادة من مميزات تسهل كثيراً فى عمليات السباكة ، والصب

(١) راجع: سعيد محمد مصيلحى، أدوات وأواني المطبخ، ص: ٢٢٤ .

(٢) راجع: Aga Oglu Mehmet, About., pp. 32-33 .

التي تستخدم فى طرق صناعتها مما أتاح أمامه فرصة عظيمة فى التنوع فى أشكال المبخـر فكان منها ما اتخذ أشكالاً هندسية مثل المكعب ذو الغطاء المغطى بقبة مركزية كبيرة وأربع قباب صغيرة ركنية ثم استمر استخدام مادة النحاس بنوعيه الأحمر والأصفر مع اختفاء مادة البرونز تماماً فى صناعة المبخـر، ومما هو جدير بالذكر ان القاهرة عرفت أشكالاً أخرى للمبخـر على هيئة المشكاوات الزجاجية التي ذاع صيتها بشكل كبير وانتشرت بدءاً من العصر الفاطمي^(١).

وقد وصلنا نموذج من هذه المبخـر مرسوم على الخزف ذى البريق المعدنى^(٢) وعليه إمضاء صانعه «سعد»^(٣) ويـزخرف باطن الطبق رسم رجل ملتح يمسك بيده اليمنى سلسلة يتدلى منها مبخرة، ويرتدى الرجل ثياباً ذات أكمام فضفاضة مما يقربه من هيئة رجال الدين كما يملأ كلا من المبخرة وثوب الرجل لفائف من العروق النباتية الدقيقة التي يتميز بها أسلوب الخزاف سعد، كما يوجد حول المبخرة شريط زخرفى يشبه العصاة حول عضد الرجل، ويوجد فى أرضية الرسم بعض وحدات زخرفية من أشكال نباتية أكبرها تشبه علامة عنخ (علامة

(١) راجع: حسن الباشا، المبخرة، بحث بكتاب القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، المؤسسة، ١٩٧٠م ص ٦٠٢-٦٠٣، نادى حسن على أبو شال، المبخرة فى مصر الإسلامية، ماجستير، ١٩٨٤م، ص ٢٤-٢٥، عصمت أحمد عوض، المبخـر، مكتبة مدبولى، ١٩٩١م، ص ٥٧-٥٨.

(٢) محفوظ فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن طبق من الخزف الفاطمي ذى البريق المعدنى البنى اللون قطره ٤٢سم، وكان قد عثر عليه بالقرب من مدينة الأقصر بمصر. راجع:

Soustied J., La Ceramique islamique, Fribourgé, 1985, p. 114

(٣) سعد: يعد من أعلام مصورى الخزف الفاطمي شأنه فى ذلك شأن «مسلم بن الدهان»، وإن كان سعد أكثر مصورى الخزف إنتاجاً وتنوعاً، ويبدو أن «سعد» يمثل مرحلة متطورة عن مسلم فيعتقد أنه عاش فى أواخر القرن الحادى عشر وشطراً كبيراً من القرن الثانى عشر الميلادى، وقد وردت التوقيعات باسم سعد على الخزف دون إشارة إلى وطنه أو مكان عمله. ومن ناحية التكنيك الفنى فإن سعد استعمل البريق المعدنى وكذلك الزيتونى المائل إلى الأصفرار وكانت رسومه عادة إما بالريشة الرفيعة وفى هذه الحالة يكون الرسم نفسه بالبريق المعدنى وحول البطانة وكانت فى الغالب بيضة معتمة أو زبدية كما أن هناك بعض الرسوم التي حز فيها سعد عناصره التصويرية على طبقة البريق المعدنى دون أن يصل إلى عجيبة الإناء أما بالنسبة للموضوعات التي رسمها سعد على الخزف فكان أبرزها الموضوعات التي يعتقد أنها تمثل رجال الدين المسيحي. راجع: محمود إبراهيم حسين، موسوعة الفنانين المسلمين، ج١، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٦، ص ٦٢-٦٣، أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٢، ص ٦١-٦٤.

الحياة) عند الفراعنة التى يعتقد أنها تطورت بعد ذلك إلى علامة الصليب عند القبط ، ونظرا إلى ملامح الرجل المسيحى قد رسمت حسب الأسلوب البيزنطى المسيحى فمن المحتمل أنه يمثل احد رجال الدين المسيحيين ، ومما يرجح ذلك ان الثوب الذى يرتديه الرجل يزخره عند أسفل الوسط شريط عليه وحدة مكررة من رسم يشبه الصليب ، وبناء على ذلك فمن المحتمل ان هذه الصورة تمثل قسيسا يزاول بعض الطقوس الدينية المتصلة بالتبخير^(١) .

ثالثا: الشماعد

استمرت الشماعد على نهجها القديم لأن المسلمين قد استفادوا من فنون الأمم التى أخضعوها لسلطانهم ولم يتعرضوا لها بما يتعارض ودينهم الجديد ، حيث أن شماعد الفترة السابقة على الفتح العربى كانت فى مستوى فنى عظيم ، وأغلب الظن أنها حافظت على ذلك المستوى على يد العرب ، ولقد كانت مصر جزءا من الدولة الإسلامية الكبيرة الموحدة ثم تطورت صناعة الشماعد فى العصر الأموى حتى أنها أصبحت فى العصر العباسى تصنع من الذهب الخالص . ويمتاز الشكل العام لشماعد العصر الفاطمى باحتوائه على عمود ينتهى من أسفل بقاعدة مقوسة قائمة على أرجل قليلة الارتفاع ومن أعلى ينتهى العمود بتاج على شكل رمانة يعلوها دائرة مسطحة توضع فوقه الشموع ، وقد تكون القاعدة المقوسة على شكل محدب قليل الارتفاع يكون أحيانا مستديرا وأحيانا أخرى مسدسا متعدد الأضلاع ، وتزين حافات تلك القواعد أحيانا بأشكال بارزة تشبه تلك الشرفات الموجودة أعلى جدران بعض المساجد والقباب الإسلامية وفى أحيان أخرى تنتهى تلك الحافات بأشكال تشبه الخطاطيف . أما العمود فكثيرا ما يكون أسطوانى الشكل تتخلله أجزاء بارزة تتكون من أغلب الشماعد من شكل مضلع فى الوسط يحده من أعلى ومن أسفل بروزان صغيران ينتهى كل منهما بشكل مقعر وفى الجهة السفلية يلتصق بالقاعدة بينما يبرز فى الجهة العلوية

(١) حسن الباشا، المبخرة، ص ٦٠٤، محمود إبراهيم، الخزف الإسلامى فى مصر، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٤، ص ٤٧.

ليلتصق بالقرص المستدير الذى يكون عادة مستدير ويختلف قطره تبعاً لحجم الشمعدان نفسه^(١).

و يتألف شكل شماعد العصر الأيوبي سواء المصنوع منها فى الموصل أو فى دمشق أو فى القاهرة من بدن على هيئة مخروط ناقص ، ويتصل بها من اعلى عمود على اسطوانة تتوجها من اعلى ما يعرف بالشماعة . ولا يستبعد فى الشماعد الأيوبية التى صنعها فنانون من الموصل أنها كانت تشتمل على تلك المميزات الفنية الموصلية التى كانت سائدة فى تلك الفترة فإنه مما لا شك فيه ان الشماعد الإسلامية فى تلك الفترة كان لها شأن كبير وأهمية بالغة . ومما هو جدير بالذكر ان الشماعد فى تلك الفترة كانت تعتبر من الهدايا القيمة التى يتبادلها الحكام والسلاطين فى البلاد ، من ذلك ان احدى ملكات اليمن أهدت إلى الملك الكامل محمد شمعدانا من النحاس^(٢).

رابعاً: الدواة والمقلمة

الدواة^(٣): هى الأداة التى تستخدم لحفظ الحبر وأدوات الكتابة واعتبر العرب المسلمون الدواة أو الجزء الخاص بالحبر (المحبرة) سواء كانت متصلة أو منفصلة بالدواة مؤشراً مهماً من مؤشرات المعرفة فاذا أرادوا قياس عدد المتعلمين احصوا عدد المحابر التى يحملها من كان فى المسجد أو المجلس .
والدواة عند المسلمين تتألف من عدة أجزاء تصل إلى ما ينيف على سبعة عشر جزءاً هى :

المقلمة : وهى المكان الذى توضع فيه الأقلام .

المحبرة : وهى الأداة التى تقوم بحفظ مادة الحبر ، وهى اما ان تكون جزءاً من

(١) راجع: آمال العمرى، الشماعد المصرية فى العصر الإسلامى منذ بداية الفتح العربى حتى نهاية العصر المملوكى، ماجستير، ١٩٦٠م، ص ٣٥-٤٦.

(٢) راجع: ابن إياس، بدائع الزهور، ج١، ص ٨٣، العيلدى، التحف المعدنية، ١٦٨-١٦٩.

(٣) الدواة فى اللغة هى ما يكتب منه، وجمعها دويات، ودوى، ودى واسم الدواة مشتق من الدواء لأن بإصلاحها يصلح أمر الكاتب كما يصلح الجسم بالدواء. راجع: المعجم الوجيز، الهيئة العامة للطباعة الأميرية، ١٩٩٦م، ص ٢٤٠.

أجزاء الدواة أو آلة مستقلة عنها ، وكان المسلمون يستخدمونها متصلة بالدواة وأحيانا كانوا يلجأون إلى استخدامها منفصلة خفة وزنها .

الجونة : وتسمى الملق ، وهى النقرة التى يوضع فيها المداد .

الليقة : وهى الصوفة المبلولة بالحبر .

الملواق : وهو المحراك الذى يحرك ليقة الدواة .

المرملة : وهى مكان التراب (الرمل) الذى تترب به الكتب .

المنشاة : وهى مكان حفظ اللصاق المستخدم فى تثبيت الحبر على الكتب

المنفذ : وهى آلة تستخدم لخرق الورق .

السقا : وهى أداة تستخدم لصب الماء فى المحبرة عندما يجف الحبر .

المقط : وهو الآلة التى تستخدم فى نحت رأس القلم .

الملزمة : وهى الآلة التى تمسك رأس الورق .

المفرشة : وهى قطعة من خرق الكتان أو الصوف أو الحرير توضع تحت الأقلام^(١) .

الممسحة : وهى خرقة على سعة الدواة تستخدم لمسح القلم عند الانتهاء من الكتابة حفاظا على الريشة من الفساد .

المسطرة : وهى نوع من الخشب عادة تستخدم لإصلاح سطور الكتاب من الأعوجاج فهى لذلك مستقيمة الجانبين .

المصقلة : وهى آلة تستخدم لصقل الذهب بعد الكتابة بمائه .

المهرق : وهو القرطاس الذى يكتب فيه ويكون مع الدواة عادة .

المسن : وهو آلة تتخذ لشحذ السكين وتهذيبها .

(١) راجع: القلقشندي، صبح الأعشى، ج٢، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٢٨م، ص ٤٤٤-٤٨٢ .

المزبر : وهو القلم . ولقد صنعت الدواة من مختلف المعادن بما فى ذلك مادة الذهب والفضة^(١) .

كما حرص الصناع المسلمون بصفة عامة والأيوبيون بصفة خاصة على اتقان أدوات الكتابة والتفنن فى تزيينها حتى صارت تحفا فنية تبهر الأنظار بجمالها وزخارفها فضلا عن دقة صناعتها ومتانتها ، وقد تطور شكل الدواة أو المقلمة أو المحبرة إلى ان صارت على هيئة علبة مستطيلة ذات غطاء يشتمل عند احد طرفيها على وعاء المداد وفى الجزء الطويل الباقي تحفظ الأقلام وقد صارت تصنع بصفة اساسية من البرونز أو النحاس وتكفت بالذهب والفضة^(٢) .

خامسا : الطسوت والطاسات والأواني

الطسوت من الأواني التى تمتاز بكبر حجمها واستمرار صناعتها فى سلسلة متصلة وبصفة خاصة خلال العصرين الأيوبي والمملوكى فمن حيث الشكل العام فالطست إناء ذات أجناب قائمة تنتهى من اعلى بشفة منفرجة إلى الخارج وقد يأخذ شكل الجسم أحيانا الشكل المنبعج^(٣) .

(١) راجع: القلقشندي، صبح الأعشى، ج ٢، ص ٤٤٤-٤٨٢، نضال عبدالعال أمين، أدوات الكتابة وموادها فى العصور الإسلامية، المورد مج ١٥ العدد الرابع، ١٩٨٦م، ص ١٣١ .

(٢) راجع: القلقشندي، صبح الأعشى، ج ٢، ص ٤٤٤-٤٨٢، نضال عبدالعال أمين، أدوات الكتابة، ص ١٣١-١٣٣، هلال ناجى، منهاج الإصابة فى معرفة الخطوط وآلات الكتابة، صنفه: محمد أحمد الزفتاوى ت: ٧٥٠-٨٠٦هـ، المورد، مج ١٥، العدد الرابع، ١٩٨٦م ص ١٨٥-٢١٠، بضاعة المجهود فى الخط وأصوله، للشيخ محمد بن الحسن السيخاوى ت: ٨٤٦هـ، المورد مج ١٥، العدد ٤، ١٩٨٦م، ص ٢٤٩-٢٥٨، شرح المنظومة المستطابة فى علم الكتابة، لعلى بن هلال الشهير بابن البواب، المورد ١٥، العدد ٤، ١٩٨٤م، ص ٢٥٩، زهير زاهد، هلال ناجى، أرجوزة فى علم رسم الخط لصالح السعدى الموصلى ت: ١٢٤٥م، المورد مج ١٥، العدد ٤ . ١٩٨٦م ص ٣٤٥-٣٧٦، كوركيس عواد، الخط العربى فى آثار الدارسين قديماً وحديثاً، المورد مج ١٥، العدد ٤، ١٩٨٦م ص ٣٧٧-٤١٢ .

(٣) غلب على العامة فى العصر المملوكى استعمال لفظ «الطشت» بشين معجمة مع كسر الطاء وصوابه بالسين المهملة مع فتح الطاء وأصله طسى بسين مشددة فأبدلت مع إحدى السينين تاء للاستثقال فإذا جمع أو صغر ردت السين إلى أصلها فيقال فى الجمع طساس وطسوس وفى التصغير طسيس أو طسه ويجمع على طسات. راجع: سعيد مصيلحى، أدوات وأواني المطبخ المعدنية فى العصر المملوكى، دكتوراه، ١٩٨٣م، ص ٣٢٣ب .

ووظيفة الطست انه الإناء الذى تغسل فيه الأيدي أو تغسل فيه القماش غير أنه من المؤكد ان للطست وظيفة أخرى هى استخدامه كتحف فنية تؤكد لها الأمثلة الرائعة التى وصلت إلينا والتى سوف اقوم بدراستها وفحصها خلال الصفحات القادمة، كما كانت وظيفته حمل الطعام. بالإضافة إلى استخدامه فى حمل المشروب وتوزيعه على الناس فى الاحتفالات حيث أشار المقرئى عند حديثه عن السماط الذى اقامه السلطان الملك الاشرف خليل بن قلاوون (٦٨٩ - ٦٩٣ هـ / ١٢٩٣ م) بميدان القبق^(١) انه لما انتهى السلطان من اللعب دار السقاء على الامراء بأوانى الذهب والفضة يسقون السكر المذاب فشرب الناس من احواض قد ملئت من ذلك وكانت عدتها مائة حوض فشربوا ولها ومن المرجح ان يكون المقصود بالأحواض هنا هى الطست^(٢).

أما الصوانى فتكون أكبر حجماً من الصحون ذلك انها أعدت لحمل العديد من الأوانى صغيرة الحجم مثل الصحون والطاسات والسلطانيات وقد وصل قطر بعض صوانى العصر الأيوبى إلى حوالى نصف المتر، ومن ناحية ثانية فقد لقيت الصوانى اهتماماً كبيراً من الناحية الصناعية والزخرفية اذ حرص الفنانون على زخرفة كل اجزائها ومن المرجح ان يكون السبب فى الاهتمام بزخارفها انها لم تكن ترفع مباشرة بعد تناول الطعام ولذلك فانها تعتبر لوحة فنية جميلة تتيح للأشخاص الجالسين حولها فرصة التمتع بمشاهدة زخارفها وقراءة كتاباتها^(٣).

(١) ميدان القبق: بناء الظاهر بيبرس عام ٦٦٦ هـ / ١٢٦٧ م، وقد عرف بأسماء عديدة منها: الميدان الأسود، ميدان العبد، وميدان السباق، ويحدد المقرئى موقعه فيما بين القلعة وقبة النصر تحت الجبل الأحمر وقد ظل هذا الميدان ميداناً رياضياً إلى منتصف القرن الرابع عشر الميلادى حتى أنشئت فيه المساجد والمدارس والخوانق حتى ضاقت طرقه. وكذلك فقد امتدت يد التعمير إلى هذا الميدان فقام أمراء الناصر محمد بن قلاوون بالبناء فيه حتى امتلأ الموضع بالعمائر وأيضاً أدى ميدان القبق وظيفة أخرى بجانب وظيفته الرياضية، وهى وظيفة حية خاصة بعرض الجيش بخيولهم، ورماحهم والتدريب على أمور الحرب. راجع: المقرئى، السلوك، ق ٣، ج ١، ص ٨، ٩، المقرئى، الخطط ج ٢، ص ١١١، ١١٢.

Aylon D., Notes on the Furusiyya and Games in the Mamluk Military Society, London, 1979, pp. 38-39.

(٢) راجع: المقرئى، السلوك، ق ٣، ج ١، ص ٨، ٩، المقرئى، الخطط ج ٢، ص ١١١، ١١٢.

(٣) راجع: سعيد مصيلحى، أدوات وأوانى المطبخ، ص ٣٢-٤٠.

الأدوات الفلكية

اهتم علماء الهيئة^(١) من المسلمين بالآلات الفلكية اهتماما بالغاً ، وخاصة وأن ماورثوه منها عن الاغريق يعد بدائياً بسيطاً لايفى باحتياجاتهم ولا يعاونهم فى سباقهم من اجل تطوير هذا العلم ، لذلك كان من الطبيعى ان يهرع هؤلاء إلى تطوير تلك الآلات وأن يقوموا باختراع آلات جديدة تعاونهم فى اداء رسالتهم من رصد ومراقبة وقياسات ، ومن الآلات الفلكية التى استخدمها علماء الهيئة من الأيوبيين ما يلى :

الاسطرلاب

آلة فلكية من آلات الرصد تستخدم فى علم الفلك وقد استعمله العرب فى قياس مدى ارتفاع الكواكب ، النجوم ، ومدى ميلها وفى تتبع ظهورها واختفائها ومعرفة بروجها وأوقات الليل والنهار كما استخدموه ايضا فى حساباتهم - الجغرافية والطبغرافية وفى معرفة الشرق والغرب وموقع المكان على الارض وخط - طولهِ وعرضهِ وارتفاع ما بين مكانين واسترشدوا به فى الملاحة وكذلك افادوا منه فى شعائر الصلاة فاستخدموه فى التعرف على سمت القبلة وعلى مواقيت الصلاة^(٢). ويعد الاسطرلاب من أهم آلات الرصد التى عنى المسلمون بصناعتها ، والاسطرلاب لفظة معربة عن الكلمة اليونانية *Astrolabium* بمعنى ميزان النجم أو مرآة النجم ، ويرجع اختراعه إلى هيبارخوس فى القرن الثانى قبل الميلاد ، كما ينسب استعماله لأول مرة إلى اليونانى ارستاكس (٣٢٠ - ٢٦٠ ق . م) إلا ان المسلمين أدخلوا عليه العديد من التحسينات ، بحيث لم يعد قاصراً على رصد الكواكب والنجوم ، وإنما صار له استعمالات عديدة منها ما يتعلق بمواقيت الصلاة والتعرف على سمت القبلة ، كما استعمل فى الحسابات والجغرافية

(١) علم الهيئة : هو ما يعرف فى المصادر العربية بأسماء عدة منها علم الأفلاك ، وعلم النجوم وصناعة النجوم ، وعلم التنجيم . راجع : أحمد عبدالرازق ، الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى ، دار الفكر العربى ، ١٩٩١م ، ص ٦٥ .

(٢) راجع : Sourdel D., et J., Dictionnaire historique de l'islam, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 112-114.

والطبوغرافية كشتون مساحة الارض ، وفى معرفة الشرق والغرب ، وموقع المكان على الارض وخط طوله وعرضه ، وارتفاع ما بين مكانين وعمق الآبار ، وفى إيجاد محيط الكرة الأرضية ، واسترشدوا به كذلك فى الملاحة وفى حساب الشهور والتواريخ وفى التعرف على اوقات الليل والنهار^(١).

ويصنع الاسطرلاب عادة من النحاس الأصفر أو البرونز ، ويتألف من عدة أجزاء أهمها جسم الاسطرلاب نفسه ويسمى ام الاسطرلاب وهى عبارة عن صفيحة كبرى ذات طوق جامعة لباقي الصفائح مع الشبكة أما الصفائح فأقراص مستديرة يتراوح عددها فى الاسطرلاب ما بين ثلاثة وعشرة وربما أكثر وتثبت الأقراص بحيث لا تتحرك عند الاستعمال وتضم مع الشبكة من ثقب فى مراكز بواسطة قطب يسمى المحور ، ويحفر على كل صفيحة ثلاث دوائر مع المركز تمثل الصغرى مدار السرطان والوسط مدار الحمل والميزان والكبرى مدار الجدى . اما الشبكة أو العنكبوت فهى صفيحة موضوعة فوق اخواتها فى مكانها من الأم وتكون مثقبة على قدر المستطاع بحيث لا يضر الثقيب بمئاتها وعلى وجه يبقى معه فيها ظاهرا رسم منطقة البروج . ومواقع النجوم الرئيسية واسمائها ، وهذه الشبكة تتألف من شرائط معدنية قطعت فى شكل فنى تنتهى بأطراف عديدة تشير إلى مواضع النجوم ويسمى الطرف شطبة أو شطبة^(٢) . أما ظهر الاسطرلاب فينقسم إلى اربعة ارباع الدائرة وإلى ٣٦٠ درجة وينقش فيه أحيانا اسماء البروج وغيرها من الرسوم اللازمة كما يوجد على ظهر الاسطرلاب ساق متحركة تسمى المسطرة أو العضادة التى تدور حول مركز الظهر ولها ذراعان ينتهيان بشطبة أو شطبة ولكل منهما لبنة مثقوبة وتسمى دقة أو هدفا وتوضع بحيث يمكن لأشعة الشمس ان تخترق ثقبى اللبتين^(٣).

(١) راجع : أحمد عبدالرازق ، الحضارة ، ص ٧٥ .

(٢) راجع : عبدالعزيز مرزوق ، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي ، ص ٦٤-٦٥ ، الفردوسى (أبو القاسم) ، الشاهنامة ، تعليق عبدالوهاب عزام ، ج ٢ ، الطبعة الأولى ، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ، ١٣٥٠هـ / ١٩٩٣م ، ص ١٥٠-١٥٤ ، أبى الحسين عبدالرحمن بن عمر الرازى ، كتاب صور الكواكب الثمانية والأربعين ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١-٢٦ ، حسن الباشا ، الأسطرلاب ، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها ، ص ٥٧٨-٥٧٩ ، أحمد عبدالرازق ، الحضارة الإسلامية ، ص ٧٥ .

(٣) راجع : دائرة المعارف الإسلامية ، ج ٢ ، مادة «الاسطرلاب» ص ١١٤-١١٨ .

ثالثاً: الصناعات ومراكز صناعة التحف المعدنية في العصر الأيوبي

أ. الصناعات وطوائفهم في العصر الأيوبي:

لقد ضنت المصادر والمراجع العربية والأجنبية بالمعلومات التي تفيد في معرفة الصناعات بصفة عامة وصناعات التحف المعدنية الأيوبية بصفة خاصة بحيث أصبح من العسير تتبع تراجم هؤلاء الصناعات وطوائفهم، ولكنني استطعت من خلال بعض الإشارات البسيطة التي وردت في ثنايا بعض الأبحاث بالإضافة إلى دراسة التحف المعدنية الأيوبية ودراسة أساليبها الصناعية والزخرفية والتعرض لتوقعات صناعاتها من التعرف على هؤلاء الصناعات الذين عاشوا تحت كنف الدولة الأيوبية في مصر والشام ونالوا رعاية واحترام حكامها بالإضافة إلى التعرف على أساليبهم الفنية وطوائفهم الحرفية وعلاقاتهم المهنية والاسرية ببعضهم كما تمكنت من حصر أشهر أعمالهم وتصنيفها على شكل مدارس فنية لها أسلوبها المميز والخاص والتي أصبح لها تلاميذ وغلمان ورواد يعملون على نفس منوال اساتذتهم ومعلميهم. ويمكن القول ان دراسة الكتابات والنقوش على التحف المعدنية الأيوبية قد ساهمت في التعرف على العديد من المعلومات المتعلقة بالصناعات بالإضافة إلى التعرف على التخصصات الدقيقة التي تضمها الحرفة الواحدة في صناعة التحف المعدنية الأيوبية ولقد كان اصحاب الحرف والصناعات في مصر وبلاد الشام في القرنين السادس والسابع الهجريين من أكثر الناس وفاء لتقاليدهم الموروثة فقد بقيت طوائف العمال والحرف تسير على نفس النظم والطرق الصناعية التي كانت مستعملة في الفترة من القرن الرابع حتى السابع الهجري / العاشر إلى الثالث عشر الميلادي^(١)، كما كان الصناعات ينتظمون في نقابات^(٢) تحمي حقوقهم وتشرف على تأدية واجباتهم على الوجه الأكمل بحيث كان لها نظمها وتقاليدها التي يحترمها الجميع وتؤيدها الدولة بنفوذها^(٣).

(١) أحمد رمضان أحمد، المجتمع الإسلامي في بلاد الشام في عصر الحروب الصليبية، الناشر روز اليوسف (بدون تاريخ) ص ١١١-١١٢.

(٢) اتفق المشتركون في مؤتمر التاريخ الاقتصادي ١٩٦٧م على استبعاد كلمة (نقابات) وإقرار كلمة (طوائف).

(٣) محمد عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامي، تاريخه، وخصائصه، بغداد ١٩٦٥، ص ١٧٠-١٧١.

وقد ازدهر هذا النظام فى ظل الإسلام ازدهارا عظيما^(١). وقد ساهم بأوفر نصيب فى تقدم الصناعة ، فقد كان تنظيم طوائف الصنّاع على النحو التالى :

الشيخ^(٢) : يرأس كل طائفة شيخ ينتخبه الأساتذة من رجال الحرفة وبذلك يصبح حاكم الحرفة ويعاونه رئيس وأمين صندوق ، وكاتب . والشيخ موجود فى جميع الطوائف الإسلامية ، ويلى الشيخ الاختيارية أو المسنون بين أساتذة الطائفة وهم يتعاونون معه على إدارة الطائفة^(٣).

الاستاذ^(٤) : ويدعى عادة أسطى أو أحيانا المعلم ، وهم يشكلون القسم الرئيسى من الطائفة ، اما العامل فليس له دورا هاما فى الطوائف الإسلامية ولا وجود له عادة ، اذ ان الانتقال من مبتدئ إلى اسطى يتم رأسا ، وقد حرف لقب استاذ لأصحاب الحرف حيث حول إلى أسطى^(٥).

وكان من تقاليد نقابات وطوائف الحرف والصنّاع الحفاظ على أسرار تلك الحرف وقصرها على أفرادها وأسرهم ، ولعل هذا يفسر لنا ما شاع من تخصص بعض الأسر فى حرفة واحدة يتوارثها الأبناء عن الآباء ، فضلا عن صعوبة دخول الغرباء على الطائفة فى صفوفها .

(١) راجع: حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج ١، ص ٦٣٠-٦٣١، أحمد عبدالرازق، الحضارة، ص ٢٦٤.
(٢) يعرف الشيخ أيضاً باسم أمين أو عريف وأحيانا نقيب، إذ اختفت رتبة النقيب يسمى الشيخ. راجع: حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج ١، ص ٦١.
(٣) راجع: أحمد رمضان، المجتمع، ص ١١٣.

(٤) أستاذ كلمة فارسية معربة، ومعناها: السيد أو المشهور بعمله كما استعملت كلمة أستاذ فى العربية بمعنى الماهر، غير أن هذا اللفظ قد استعمل فى الدول الإسلامية بدلالات وظيفية مختلفة فمثلاً جرت العادة فى بعض العصور على كل من اتقن مهنة وبلغ درجة رفيعة فيها سواء من رجال الدين أو العلم أو رجال الدولة أو ذوى الحرف والصناعات والمهارات المختلفة كما استخدمت لفظة أستاذ فى الدول الإسلامية وبخاصة فى عصر السلاجقة للدلالة على بلوغ مرتبة رفيعة فى الدولة وكذلك للدلالة على الرئاسة وخاصة بين الموظفين من غير العسكريين الذين كان يصطلح على تسميتهم بأرباب الأقاليم بالإضافة لعادة السلاجقة أن يكون لكل سلطان أستاذ يشرف على تربيته وتأديبه فى الصغر. راجع: القلقشندي، صبح الأعشى، ج ٣، ص ٤٨١، ج ٥، ص ٤٨٩، حسن الباشا، الألقاب، ص ١٣٩-١٤٠، الفنون والوظائف، ج ١، ص ٦٢-٦٣.

(٥) حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج ١، ص ٦٢-٦٣.

وعلى الرغم من ندرة المعلومات عن اصحاب الحرف و الصناعات وحياتهم وطوائفهم المهنية خلال العصر الأيوبي إلا ان دراسة الكتابات والنقوش على التحف المعدنية قد ساهم في التعرف على العديد من المعلومات المتعلقة باسماء الصناع وطوائفهم الحرفية وكذلك فانها تفيد في معرفة بعض التخصصات التي كانت تضمها الحرفة الواحدة حيث امكن التعرف على التخصصات الدقيقة التي كانت تضمها صناعة التحف المعدنية الأيوبية حيث كان ارباب تلك الصناعة ينقسمون فيما بينهم إلى تخصصات متنوعة تكتظ بها اسواق وميادين المدن الكبرى مثل دمشق، وحلب، والقاهرة فقد كان الصناع يتنظمون في طوائف تحمي حقوقهم وتشرف على تأدية واجباتهم على الوجه الاكمل، كما كان لها نظمها وتقاليدها التي يحترمها الجميع وتؤيدها الدولة بنفوذها^(١).

ولقد كان تنظيم طوائف صناع التحف المعدنية في العصر الأيوبي ينقسم على النحو التالي :

اولا : الصفارين او النحاسين

الصفار : هو صانع الصفر^(٢) والأدوات النحاسية ، ولقد أشارت بعض المصادر التاريخية إلى وجود بعض مسابك النحاس في مدينة الفسطاط بمصر ، وفي ذلك دلالة واضحة على عراقة هذه الصناعة في مصر في العصر الإسلامي، وما لاشك فيه ان وجود هذه المسابك كان ضروريا لامداد صناع النحاس بال خامات اللازمة من هذا المعدن لإنتاج مختلف الآلات والأدوات النحاسية من أسلحة و معدات حربية هذا بالإضافة للصناعات المدنية من أدوات منزلية وكراسي العشاء وغيرها من الشماعد والتنانير والثريات وصناديق المصاحف والمحابر والأواني والأباريق^(٣).

(١) عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامي، تاريخه، وخصائصه، بغداد، ١٩٦٥، ص ١٧٠-١٧١، أحمد عبدالرازق، الحضارة، ص ٢٦٤.

(٢) الصفر: نوع من النحاس الأصفر أو الملاط الذي تصنع منه الأوعية والقدر: راجع: حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج٢، ص ٧٠٥-٧٠٦.

(٣) راجع: Ward r., Islamic., P. 22.

كما جرت العادة أن يتجمع النحاسون فى سوق واحدة أو حى واحد فى المدن الكبرى، ولهذا كان الحى يعرف بهم، كما كانت بعض المؤسسات الموجودة فيه تنسب اليهم فقد عرف فى كل من القاهرة وحلب على نحو: سوق النحاسين، وحمام النحاسين، وخان النحاسين.. الخ^(١).

وفى واقع الامر ان المتأمل فى نصوص البرديات العربية التى وردت ضمن موضوعاتها لقب النحاس يلاحظ أنها بالغة الأهمية لأنها تكشف عن تفاصيل دقيقة لأعمال النحاس ومقدار ما يسدده من خراج إذا كان من اهل الذمة، وايضا تضم بعض البرديات العربية بعض اسماء الأدوات التى كان يستخدمها النحاس من قدور وقوالب وأدوات ومسبك وافران مع اسعار منتجاته وسائر الصناعات الاخرى النحاسية^(٢).

ثانياً: النقاشين

النقش: هو تلوين الشئ بلونين أو بأكثر، وهو أيضا استخراج اجسام صغيرة من جسم أكبر، ومن ثم استعمل بمعنى الحفر أو النحت، ومن ذلك نقش فص الخاتم، اما حرفة النقاش فيقال لها النقاشة. ومن هنا استخدمت لفظة النقاش بمعنى الملون والمصور والمزخرف بالألوان سواء على الورق أو القماش، وغير ذلك، كما اطلقت ايضا على النقاش أو الحفار سواء فى الرخام والحجر والجص والخشب والمعدن والفخار. وبصفة خاصة اطلق لقب النقاش على الحفارين على المصنوعات المعدنية من أدوات وتمائيل وآلات وحلى ونقود، ولدينا مجموعة من التحف المعدنية الأيوية التى تشمل على توقيعات صناعاتها متضمنة لفظة «نقاش أو مشتقاتها»^(٣). منها ما يلى:

١- إسماعيل بن ورد حيث ورد اسمه على علبة معدنية مكففة بالفضة وقع عليها كالتالى:

(١) راجع: حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج ٢، ص ١٢٧٥.

(٢) سعيد مغاورى، الألقاب والحرف والوظائف فى ضوء البرديات العربية، دكتوراه، ١٩٩٤م، ص ٨٩١.

(٣) حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف، ج ٣، ص ١٢٨٢-١٢٨٩.

«نقش إسماعيل بن ورد»^(١)

كما ورد كذلك على تصاوير المخطوطات اسمه بالكامل على النحو
التالى :

«إسماعيل بن ورد بن عبد الله النقاش»^(٢)

٢- أحمد الذكى حيث جاء توقيعه على ثلاث قطع منعوتا بلفظ النقاش
كالتالى :

١- «عمل أحمد الذكى النقاش الموصلى فى سنة عشرين وستماية والعز
لصاحبه»^(٣).

٢- عمل أحمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش^(٤).

٣- عمل المعروف بالذكى النقاش الموصلى فى سنة اربعين وستماية^(٥).

ومن الصناع المواصلة الذين انتجوا تحفهم بمدينة الموصل وحملوا لقب
النقاش مايلى :

١- شجاع بن منعة الموصلى الذى جاء توقيعه على إبريق من النحاس
المكفت على النحو التالى :

«نقش شجاع بن منعة الموصلى فى شهر الله المبارك شهر رجب فى سنة تسع
وعشرون (عشرين) وستماية بالموصل»^(٦).

٢- محمد بن فتوح الموصلى حيث جاء توقيعه على رقبة شمعدان على
النحو التالى :

(١) محفوظة فى متحف بناكى بأثينا.

(٢) الورقة الأخيرة من مخطوط «مصابيح السنة» المؤرخ فى ٢٠ من شوال سنة ست وأربعين وستماية
١٢٤٩هـ / ١٢٤٩م المحفوظ فى (Chester Beatty Library) تحت رقم ٣١٣٠.

(٣) إبريق من النحاس المكفت، محفوظ بمتحف كليفلاند Cleveland Museum of Art.

(٤) إبريق من النحاس المكفت، محفوظ بمتحف همبورجر بأمریکا Homberg Collection.

(٥) طست من النحاس المكفت، محفوظ بمتحف اللوفر رقم ٥٩٩١.

(٦) إبريق من النحاس المكفت، محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن رقم : ٦١-٦٩-١٢-٦٦.

«عمل الحاج إسماعيل نقش محمد بن فتوح الموصلى المطعم أجير الشجاع الموصلى النقاش»^(١).

٣- حسين بن محمد الموصلى^(٢) الذى جاء توقيعه على الإبريق الذى صنعه على نحو : نقش حسين بن محمد الموصلى»^(٣).

٤- يونس بن يوسف الموصلى الذى جاء توقيعه على الإبريق على نحو : «عمل يونس بن يوسف النقاش الموصلى . . . »^(٤).

ثالثاً: المكفتون أو الكفتيون

المكفتون أو الكفتيون^(٥) الذين يكفتوا الأواني المعدنية من الطسوت والمباخر والزهریات والشماعد والأباريق بالفضة والذهب كما وردت صيغة المطعم^(٦) بدلا

(١) شمعدان محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ١٥١٢١، ويستفاد من هذا التوقيع كذلك أنه كان مطعماً وأجيراً للصانع المعروف شجاع بن منعة الموصلى كما يؤكد كذلك اشتراك أكثر من صانع فى صناعة تحفة واحدة.

(٢) من أبنائه الذين برزوا فى العصر المملوكى «على بن حسين بن محمد الموصلى» الذى صنع إبريق من النحاس المكفت بالفضة محفوظ بمتحف الفنون الزخرفية بباريس، ويحمل توقيعه على النحو التالى: «نقش على بن حسين بن محمد الموصلى بالقاهرة فى شهور سنة أربع وسبعين وستمائة».

(٣) محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم ٧٤٢٨.

(٤) محفوظ فى: The Walters Art Gallery in Baltimore No. 54- 456.

(٥) التكفيت كلمة فارسية من فعل «كفتن» بمعنى وضع مادة أغلى فى الثمن فى مادة أرخص منها تكون مختلفة عنها فى اللون مثل تكفيت النحاس والبرونز بالذهب والفضة، وقد ازدهر هذا الأسلوب فى زخرفة التحف المعدنية الأيوبية. راجع: سعاد ماهر، مشهد الإمام على فى النجف وما به من الهدايا والتحف، دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م، ص ٣٢٨.

(٦) وقد ورد لفظ المطعم على القطع المعدنية التالية: - شمعدان من النحاس المكفت وجد على رقبة توقيع الصانع محمد بن فتوح الموصلى على النحو التالى: «عمل الحاج إسماعيل نقش محمد بن فتوح الموصلى المطعم أجير الشجاع الموصلى النقاش». محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة: ١٥١٢١. - كما ظهر هذا اللفظ على بعض التحف المملوكية مثل: - اسطراب من النحاس من صناعة سوريا مؤرخ لسنة ٧٣٨هـ / ١٣٣٨م، جاء التوقيع على النحو التالى «على بن إبراهيم المطعم». هذا الاسطراب كان بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ضمن مجموعة هراى تحت رقم ١٥٢، راجع: وهو محفوظ الآن بالملكية الأهلية بباريس. - اسطراب آخر عليه التوقيع التالى: «صنعها وابتكرها على بن إبراهيم المطعم» محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم سجل ١٥٣٦٢. ربما يكون إضافة لفظ «المطعم» هنا أن الصانع نفسه قد عمل فى تطعيم الأخشاب. أو أنه قصد «المكفت» ولكن نظراً لعدم ظهور هذه اللفظة أن استخدم بدلا منها لفظ «المطعم». راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٧٤، حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج ٣، ص ١١٠٧-١١٠٨.

من المكفت على بعض التحف والمعروف أن المطعم هو الذى يشتغل بحشو الخشب بمادة اغلى مثل سن القيل أو العاج أو الصدف وإن كانت تطلق كذلك على من يشتغل بحشو المعدن كالنحاس بمعدن أثمن مثل الفضة .

رابعاً: الاسطرلابيون، الاسترلابيون، الاصطرلابيون^(١)

والملاحظ ان الاسطرلابيون كانوا عالمين بعلوم الفلك فكانوا يصنعون آلاتهم الفلكية بأنفسهم كما كان يفعل منجموا الفرس ولذا فقد كانت آلاتهم فى غاية الدقة والإتقان، ومن الصعب ان نضع قاعدة عامة للمكان الذى اصطلح الاسطرلابيون ان ينقشوا فيه إمضاءاتهم ، و ان معظم الاسطرلابيين كانوا ينقشون إمضاءاتهم على ظهر الاسطرلابات^(٢) .

ولقد كان الاتصال قويا بين مصر والشام خلال العصر الأيوبي بحيث لا نستطيع ان نضع حدا فاصلا بين المنطقتين ذلك ان الصناع والفنانين تنقلوا بين المنطقتين . ولقد اشتهر فى مصر فى عهد الأيوبيين عدد من الاسطرلابيين واصلتنا آلاتهم الفلكية واسطرلاباتهم ، ومن أشهر هؤلاء الاسترلابيين مايلى :

قيصر الاسترلابى

قيصر بن أبى القاسم بن عبدالغنى بن منصور علم الدين الحنفى وهو عالم رياضى وفلكى ومهندس ولد باصفون من أعمال قنا حوالى سنة ١١٧٨/١١٧٩ ، وتوفى فى دمشق سنة ٦٣٩هـ / ١٢٤١م ، ولقد تلقى العلم فى سوريا ثم الموصل وتلمذ على يد العلامة كمال الدين بن يونس الذى علمه الموسيقى وبعض العلوم، ولما انتهى من دراسته بالموصل عاد إلى سوريا والتحق

(١) الاسطرلابى: هو صانع أو مؤلف الاسطرلابات أو الاصطرلابات، ويقال له أيضاً الاسطرلابى أو الاصطرلابى، وقد وردت الأسماء الثلاثة فى الكتابات الأثرية. راجع: Sourdel D., et J. Dictionnaire, pp. 112-114.

(٢) راجع: دائرة المعارف الإسلامية، ج ٢، مادة «الاسطرلاب» ص ١١٤-١١٨، حسن الباشا، الاسطرلاب، ص ٥٧٨-٥٧٩، أحمد عبدالرازق، الحضارة الإسلامية، ص ٧٥.

بخدمة المظفر الثانى تقى الدين محمود صاحب حماة ١٢٢٩-١٢٤٤م^(١).

وكان قيصر ماهرا فى صنع الأدوات الفلكية وخاصة الكرات السماوية ففى سنة ٦٢٢ هـ / ١٢٢٥ م صنع كرة سماوية من البرونز للسلطان الأيوبى الملك الكامل محمد بن أبى بكر ونقش عليها اسمه بالخط الكوفى^(٢).

عبد الكريم المصرى الأسطرلابى

عبد الكريم المصرى من صناع الأسطرلابات النابغين الذين بلغت شهرتهم درجة كبيرة . ومن المحتمل أن يكون الصانع عبد الكريم ولد وعاش بمصر ثم رحل للعمل ببلاد الشام واتخذ لقب النسبة المصرى وعندما عمل فى خدمة الملك الأشرف موسى بن العادل أبى بكر بن أيوب ٦٠٠ - ٦٢٨ هـ / ١٢٠٢ - ١٢٣٠م بدمشق وديار بكر نعت الملكى الأشرفى ووقع على منتجاته الفنية الملكى الأشرفى» وما يؤكد ذلك هو العثور على آلة فلكية من إنتاج هذا الصانع مؤرخة لسنة ٦٢٥ هـ / ١٢٢٨م يقرأ النص التالى عليها :

(الملكى الأشرفى الأسطرلابى)^(٣)

ثم عمل فى خدمة الملك العزيز غياث الدين محمد بن الظاهر غازى بن صلاح الدين يوسف بن أيوب صاحب حلب، والمعروف أن لقب أتابك الملك العزيز ومريبه هو شهاب الدين ولذلك حمل الصانع نعت الملكى المعزى الشهابى حيث وقع على اسطرلابه الشهير بتلك الألقاب^(٤).

(١) راجع: سعيد مصيلحى، الأسطرلاب، ص ٧٠.

(٢) انتقلت هذه الكرة إلى خزينة كردينال يورجيا فى فلترى حتى عام ١٨٠٩م ثم آلت إلى متحف نابولى الوطنى حتى اليوم. راجع: Mayer, L.A., Islamic Astrolabists, pp. 29-30.

(٣) هذه الآلة الفلكية محفوظة فى La Collection Evans au musée d'histoire des Sciences, Oxford; Mayer L.A., Islamic Astrolabists and their works, Geneva, 1956 p. 29.

(٤) راجع: Lane-Poole, The Art., p.177; Berchem M.V., Notes., 1, p.32' Migeon G., Manuel., II, p. 58; Les Cuivers., p. 32; Wiet G., Répertoire., XI, p. 45; Mayer L.A. Islamic Astrolabists., p.29; Allan J.W., Islamic Metalwork., p.19.

محمد بن ختلخ الموصلی

يعد محمد بن ختلخ من المكفتين البارزين في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي^(١). ولقد جمع بين صناعة التحف المعدنية وصناعة الآلات الفلكية^(٢).

وما يؤكد ذلك هو توقيعه على آلة فلكية مكفتة بالفضة مصنوعة من النحاس الأصفر المكفت بالذهب والفضة، ومؤرخة لسنة ٦٣٩ هـ / ١٢٤٢ - ١٢٤٣ م ويوجد عليها كتابة نسخية مكفتة بالفضة دون إطار وخلفيتها يعلوها فرع نباتي بسيط والكتابة في ثلاثة سطور تتضمن اسم الصانع، وتاريخ الصناعة نصها كالتالي:

«صنعه محمد بن ختلخ الموصلی فی سنة ٦٣٩»^(٣).

ولقد كانت الحرف والصناعات تخضع لإشراف الدولة من خلال المحتسب^(٤) الذي كان يعين لكل طائفة من الصناعات عريف، مشهود له بالثقة

(١) راجع: سعيد الديوه جی، أعلام صنّاع المواصلّة، ص ١٠٩، الموصل، ص ٥٧-٥٨.
(٢) وجد توقيعه على مبخرة مصنوعة من خليط معدني ومكفتة بالفضة والنحاس الأحمر، وترجع إلى دمشق ٦٢٧-٦٢٨ هـ / ١٢٣٠-١٢٤٠ م، وعليها توقيعه في سطرين كايين من الخط النسخي نصهما:

«صنعه محمد بن ختلخ
الموصلی بدمشق».

محفوطة بمجموعة (The Aron Collection) راجع: Allan J.W., Metalwork, pp. 66-68.

(٣) محفوطة في: The British Museum, No: 5-26-10. راجع:

Wiet G., Répertoire., XI. 1941-24, p. 135. Rice, D.S. Inlaid, p. 332.

(٤) الحسبة: مشتق من قولهم «حسبك» بمعنى اكف لأنه يكف عن الظلم أو أنه مشتق من قولهم احسبه إذ كفاه لأنه يكفي الناس مؤنة من يبخسهم حقوقهم. أو مشتق من الاحتساب بمعنى الحساب أو بمعنى التدبير، وقد كان المحتسب موظفاً دينياً يسند إليه القيام بالأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ويقال له أيضاً صاحب الحسبة، متولى الحسبة، ناظر الحسبة، ولم يعرف المحتسب إلا في العصر العباسي فإن عمر بن الخطاب يعتبر أول من وضع نظام الحسبة، ثم صارت الحسبة في القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، من الوظائف الثابتة الوطيدة الأركان في جميع الدول الإسلامية حيث كانت هذه الوظيفة ذات صبغة شرعية دينية وكان يشترط فيمن تسند إليه أن يكون فقيهاً عالماً بأحكام الشريعة، وقد وضعت مؤلفات مستقلة للحسبة منها كتاب نهاية الرتبة في طلب الحسبة من تأليف القاضي عبدالرحمن بن نصر الشيرزي. راجع: عبدالرحمن بن نصر الشيرزي، كتاب نهاية الرتبة في طلب الحسبة، القاهرة، ١٩٤٦ م، ص ٦، السيد الباز العريني، الحسبة والمحتسبون في مصر، المجلة التاريخية المصرية، ج ٣، العدد ٢، ١٩٥٠ م، ص ١٥٧، حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج ٣، ص ١٠٢٧، حسين رمضان، وطوائف الحرفيين، ص ١٠٧.

والأمانة . يشترط فيه ان يكون على دراية ومعرفة تامة بامور الحرفة التى يشرف عليها ، مهمته اطلاع المحتسب على أخبار أهل صنعته ويدله على مواطن الغش والتدليس التى يلجأ اليها أحيانا أصحاب الحرفة^(١) .

وكان لتلك الوظيفة أثراً بعيداً فى نزوج الصناعات الإسلامية ، ويكفى ان نذكر ان من أهم اعماله اشرافه على الصناعات جميعا ، اذ كان يرسم للصانع طريقة العمل بارشاد شيوخ الصنعة كما يحدد له الهدف الاسمى الذى ينبغى ان يتجه إليه وهو إقان العمل والإخلاص فيه^(٢) .

وقد استمرت وظيفة المحتسب فى عصر الأيوبيين حيث كان يتولاها بطبيعة الحال احد العلماء السنين وان ظل يلقب بالشيخ كما كانت الحال فى العصر الفاطمى ، وقد وصلنا نسخة تقليد أيوبى بولاية الحسبة ينصح فيه المحتسب بان يلفت النظر أولاً بلبين القول، ثم يؤدب باللسان، وأخيراً يلجأ إلى استعمال السوط^(٣) .

وكان محتسب مصر فى العصر الأيوبرى يتمتع بسلطات كبيرة ، حيث كان موضع احترام وتبجيل من الحكام والولاة فكانوا يستمعون إلى نصحه وإرشاده كما أنه تمتع بسلطات لم يسبق له التمتع به^(٤) .

إن أهم الدلالات التى قد يعينها الصانع فى توقيعه على منتجاته هى :

- ١- اعتزاز الصانع بصناعته وبيان تاجه وبما وصل إليه من مكانة بين زملائه .
- ٢- الإشارة أحيانا إلى التخصص الدقيق فى الحرفة والى مكانة الصانع كأن يذكر قوله المعلم ، أو الاستاذ أو شيخ الصنعة وكل شخص كان يقوم بتنفيذ الجزء والذى يخصه فى القطعة الفنية الواحدة .

(١) راجع : أحمد عبدالرازق، الحضارة، ج ١، ص ٢٦٤ .

(٢) راجع : محمد عبدالعزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل عصر الفاطميين، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٤م، ص ٩، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبرى، ص ٤٠-٤١ .

(٣) حسين رمضان، طوائف الحرفيين، ص ١٠٧ .

(٤) راجع : الشيرزى، كتاب نهاية الرتبة، ص ١٢٧، سهام مصطفى أبو زيد، الحسبة فى مصر الإسلامية من الفتح العربى إلى نهاية العصر المملوكى، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص ٨٤ .

٣- الانتساب إلى الوطن الأصلي للصانع أو لأسرته على نحو قوله :
البغدادى الموصلى ، الدمشقى ، المصرى .

٤ - استنتاج المعلومات الخاصة بعلاقة الصانع بعضهم ببعض من خلال
توقيعاتهم ، ومن خلال التوقيعات على التحف المعدنية الأيوبية يمكننا استنتاج
علاقات اسرية مثل علاقة الاخوة على نحو توقيع كل من أبى بكر بن الحاج
جلدك ، عمر بن الحاج جلدك أو علاقة التلمذة ، الغلمان ، والأجرة ، وغيرها من
العلاقات التى يمكن معرفتها من خلال التوقيعات^(١) . منها ما يلى :

١. علاقة التلمذة^(٢)

ولقد وردت هذه الكلمة على صندوق إسماعيل بن ورد الموصلى الذى نعت
نفسه بأنه تلميذ الصانع المعروف إبراهيم بن مواليا حيث جاء التوقيع على النحو
التالى : «نقش إسماعيل بن ورد الموصلى تلميذ إبراهيم بن مواليا الموصلى وذلك
فى شهر جمادى الآخر سنة سبع عشرة وستماية»^(٣) (لوحة ١٧٠) .

٢. علاقة الغلمان^(٤)

وردت كلمة غلام على إبريق قاسم بن على ينعت نفسه بأنه غلام الصانع
المعروف «إبراهيم بن مواليا الموصلى» على النحو التالى :

(١) راجع: حسين رمضان، طوائف الحرفيين، ص ١٠٧ .
(٢) تلميذ: كلمة معربة عن السريانية، وهى تطلق على المتعلم على يد أستاذ، وربما أطلقت على الموظف
الذى لا يزال يتدرب على يد رئيسه: راجع: حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج ١، ص ٣٣٨ .
(٣) راجع: Combe E., Cinq Cuivres. p. 50 .
(٤) الغلام فى أصل اللغة هو الصبى الصغير ويجمع على غلمان، وغلم ثم صار اللفظ يطلق على المملوك الصغير
السن أو الذى لم يتجاوز مرحلة الشباب ثم استخدم لفظ الغلمان فى الدولة العباسية والدول الإسلامية على
المقربين من الممالك الذين كانوا يقومون بخدمة مولاهم ورعاية قصره، ويعهد إليهم بتنفيذ أوامره، وهو من
الألقاب التى وردت بكثرة فى نصوص البرديات العربية كما ورد اللقب بصيغتى المفرد والجمع فى العديد من
نصوص البرديات منها البرديات المحفوظة فى مكتبة دار الكتب المصرية بالقاهرة. راجع: حسن الباشا، الفنون
والوظائف، ج ٢، ص ٧٩٦-٧٩٨، سعيد مغاورى محمد، الألقاب، ص ٦٩٣ .

(عمل قاسم ه بن على غلام أبر ه هيم ابن ه مواليا ه الموصلى ه وذلك فى
ه رمضان ه سنة تسع ه عشرين وستماية)^(١) . (لوحة ٦٧)

وربما تدل هذه الكلمة هنا على ان الصانع «قاسم بن على» قد تعلم صنعته
على يد الصانع الكبير «إبراهيم بن مواليا» ومن ثم فانه يشعر كأنه مملوكه وربما ان
الصانع المذكور كان مملوكا فعلا للصانع الكبير «إبراهيم بن مواليا»^(٢) .

٣. علاقة الاجرة

الاجير من الكلمات التى وردت بين توقيعات الصناع فى العصر الأيوبرى
حيث جاء على توقيع شمعدان «بن فتوح الموصلى»^(٣) النص التالى :

«عمل الحاج إسماعيل نقش محمد ابن (بن) فتوح الموصلى المطعم أجير
الشجاع الموصلى النقاش»^(٤) .

والأجير : من الإجارة وهو جزاء عمل الإنسان لصاحبه، ومن الأجرة يقال
أجرت الرجل أو استأجرته فأجرنى اى صار اجيرى . وتبدأ هذه المرحلة حين يعبر
الفرد البوابة الثالثة لسياج طائفته بان يعقد له احتفال يسمى حفل الشد أو التحزيم^(٥) .

وبذلك يمكن القول أن التحفة المعدنية تمر بعدة مراحل حتى تصل إلى شكلها
النهائى كما يشارك فيها أكثر من شخص كل شخص كان يقوم بتنفيذ الجزء الذى
يخصه فى التحفة على النحو التالى :

(١) راجع : Atil E., and Others, Islamic Metalwork. pp. 117-123 .

(٢) وردت كلمة غلام فى القرآن الكريم فى سورة الكهف فى ثلاثة مواضع فى قوله تعالى :

﴿وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَنْ يُرْهِقَهُمَا طُغْيَانًا وَكُفْرًا﴾ . [الكهف : ٨٠] .

﴿فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيََا غُلَامًا فَقَتَلَهُ قَالَ أَقْتَلْتَنِي زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا نُكْرًا﴾ . [الكهف : ٧٤] .

﴿وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنْزٌ لَهُمَا﴾ . [الكهف : ٨٢] .

(٣) راجع : حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج ١، ص ٢٧ .

(٤) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ١٥١٢١ .

(٥) الشد: أهم شعيرة فى الحفل الذى يقام لقبول شخص فى سلك أهل المهنة، وأنه كان مراعىاً من القرن
السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى . والشد هو أن يلف الفرد حول وسطه أو حول رأسه أو حول كتفه
بمحزم من النسيج أو بفوطة أو منديل من الحرير أو الصوف أو أى شىء مفتول وهذا المحزم يعقد فيه من
العقد وتتم فيه عملية الشد بواسطة النقيب فى وجود شيخ الطائفة . راجع : حسين رمضان، طوائف
الحرفيين ودورهم الاقتصادى والاجتماعى والثقافى فى مصر الإسلامية، دكتوراه، ١٩٨٧م، ص ٥٥ .

- ١- الصفار : وهو الذى يقوم بعمل التحفة وصقلها .
- ٢- ثم يقدمها إلى الأستاذ الذى يعمل عنده ، فيتولى الأخير نقشها أو يكلف أحد النقاشين الذين يعملون تحت يده ، ويتدربون عنده فينقش عليها الزخارف والتصاوير والكتابات التى تناسب من تعمل له التحفة^(١).
- ٣- بعد ذلك يتولاها الحفار الذى يحفر ما نقش وصور وفى بعض الأحيان يكون هو النقاش أو من تدربوا على الحفر .
- ٤- ثم تقدم إلى المكفت الذى يقوم بملئ ما حفر على التحفة بالذهب والفضة لكى تظهر النقوش والكتابات واضحة^(٢).
- وأخير قد يكتبون على التحفة أسماء من ساهموا بصنعها والاستاذ الذى يتدربون عنده وتاريخ صنعها وكذلك مكان الصناعة . هذه هى المراحل الرئيسية التى تمر بالتحفة المعدنية حتى تصل إلى شكلها النهائى . ولقد كانت أسرار صناعة التحف المعدنية تدرس عمليا وتلقن شفويا بين جدران المصانع^(٣).
- كما كان هناك أمور عديدة تجعل وراثه هذه المهنة أمراً منطقياً وطبيعياً منها ما يلى :
- الابن الذى يمارس عادة حرفة ابيه أو قريب له يبدأ عادة تعلمها منذ الطفولة بحكم المعاشرة أو المصاحبة فى مكان العمل ، ثم رغبة الآباء فى المحافظة على أموالهم إذ أن الأبناء أشد حرصاً على أموال آبائهم من الغرباء ، وكذلك الرغبة فى ان تستمر ورشهم مفتوحة وتحمل اسمائهم من بعدهم^(٤).

(١) راجع : حسن الباشا، الفنون والوظائف، ج٢، ص ٧٠٥-٧٠٦ . Ward R., Islamic Metalwork. p. 22 .

(٢) راجع، زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٧٤ .

(٣) عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى، ص ١٧١ .

(٤) وقد عرف من قبل عن اشتراك أفراد من عائلة واحدة هم «بنو عبدالمؤمن» فى تجارة القماش فى الفيوم فى القرن الثالث الهجرى التاسع الميلادى، كما اشتهرت كذلك أسرة مصرية عرفت «ببنى المعلم» اشتغلت بالتصوير فى بداية العصر الفاطمى، ونبغت فيه، وأنجزت أعمالاً اعتبرها المصورون فى عصرهم من العجائب كما تتلمذ عليهم مشاهير المصورين الذين تعلموا عنهم أسلوبهم وساروا على نهجهم، حدث هذا أيضاً عندما تتبع توقيعات الصناع على التحف المعدنية الأيوبية نجد أن الجدد بدأ المهنة وأتقنها ثم توارثها من بعده الابن الذى عهد بها إلى ابنه . راجع : حسين رمضان، طوائف الحرف، ص ٢٤٧ .

ويمكن القول أن الصناع الأيوبيون بصفة عامة والموصليون بصفة خاصة لم يكونوا مقلدين في فنونهم بل إنهم ابتكروا ما ورثوه واقتبسوه في فن خاص فيه من عناصر الزخرفة والتكفيت ما جعل منه مثلاً يحتذى غيره من فناني الشرق ولم تزل التحف المعدنية التي أنتجوها تشهد بالدقة والأسلوب الفني الرائع، وقد كانوا يجمعون بين الزخارف الكتابية بخطوط متنوعة وبين تصاوير تمثل مظاهر الحياة والترف وحياة الصور ومجالس الأئس والطرب، وكذلك مناظر الصيد والقنص وتصاوير الألعاب الرياضية والتصاوير المسيحية ومناظر الفلك كالنجوم والقمر والأجرام السماوية كما استخدموا رسومات الحيوانات والطيور وأبدعوا في استخدام الزخارف النباتية الدقيقة أرايسك والزخارف الهندسية.

كما استخدموا طرقاً عديدة في صناعة وزخرفة التحف المعدنية منها استخدامهم طريقة التكفيت بالذهب والفضة والنحاس الأحمر بالإضافة إلى الطرق الصناعية المعروفة. وكان يقوم بتوزيع الزخرفة العامة على أسطح منتجاته بتقسيم الأسطح إلى أشرطة أفقية أو دائرية ذات عرض متفاوت يتخللها عدد من الجوامات الدائرية والمتعددة الفصوص، كما تضم تلك الأشرطة والجوامات الرسوم وأيضاً أصبحت الكتابة عنصراً مهماً من عناصر الزخرفة فكانت تكتب بخط كبير وعريض، وفي بعض الأحيان كانت تلك الكتابة تغطي على بقية زخارف التحفة، وقد استخدمت في بعض التحف القاهرية الكتابة التي تنتهي أطرافها برؤوس آدمية^(١).

كما رسم الصناع ملابس الأشخاص على التحف المعدنية الأيوبية بأنماط مختلفة بعضها قصير والبعض الآخر طويل، ووجدت بعض أنواع الملابس منها النوع الذي يتكون من أقبية مفتوحة من الأمام نحو الجانبين، كما وجد نوع آخر من الملابس وهو النوع الذي يتكون من جلباب قصير فوق سراويل طويلة، وأغلب الظن أن هذا النوع من الملابس يمثل ملابس البلاط، كما رسمت بعض

(١) راجع: العبيدي، التحف المعدنية، ص ١٦٩-١٧٢، Ward R., Islamic., pp. 21-23.

الملابس على تلك التحف فضفاضة وذات أكمام واسعة يلتف حولها عند العضد
أشرطة، وهذا النوع من الملابس تميزت به بعض تصاوير المدرسة العربية^(١).

وقد زخرفت تلك الملابس ورسمت طياتها على تلك التحف بطرق مختلفة،
منها زخرفة الثياب بخطوط أو برسوم هندسية أو بصور حيوانية أو نباتية، وأحياناً
ترسم بصورة أقرب إلى الواقع وذلك برسمها على شكل خطوط تشع من مركز
واحد^(٢).

كما رسمت أغطية الرأس بطرق مختلفة، فلم تكن ذات نمط واحد ولكنها
كانت ذات أشكال وأنماط متعددة، ولكنها كانت تتفق في معظم الأحيان بأن
تخرج من العمامة عصابة تسدل على الظهر أو قد تكون متطايرة^(٣).

(١) زكى حسن، مدرسة بغداد في التصوير، ص ٤٠.

(٢) ثروت عكاشة، فن الواسطي، ص ٣٢-٥٥.

(٣) العبيدي، التحف المعدنية، ص ١٧٣.

ثالثاً : مراكز صناعة التحف المعدنية في العصر الأيوبي

تعتبر المراكز الصناعية الأساس الذي قامت عليه التجمعات الحضرية اذ المعروف ان هذه المراكز كانت عامل جذب كبير لأعرض قطاع من سكان اى مجتمع ، يهوى اليها الصناع والعمال والحرفيون من كل صوب كما يرد عليها كثير غيرهم ممن يتاجروا فى المواد الخام التى تحتاجها حرف وصناعات هذه المراكز فيحملونها إلى الأسواق المختلفة محلية كانت ام أجنبية ، فيكثر الناس وتتشعب حاجاتهم ومطالبهم ، وتفيض هذه الحركة فى النهاية على هؤلاء جميعا صانعا كان ام جالبا للمواد الخام أم متاجرا محليا فى البضائع والمنتجات أو مصدرا للجيد والنفيس منها بفيض من الأرزاق فيعم الخير ويكثر الرخاء . وأهم مراكز صناعة التحف المعدنية فى مصر وبلاد الشام خلال العصر الأيوبي ما يلى :

أولاً : مدينة الفسطاط^(١)

سميت مصانع الفسطاط بـ «المسابك» ف قيل «مسابك النحاس» ، و «مسابك الفولاذ» ونحو ذلك ، والذي لاشك فيه ان المسابك كانت قائمة بالفسطاط وتنتج من الخامات المعدنية المصهورة ، والمسبوكة ما كان صناع المعادن فى مصر فى حاجة إليه لعمل العديد من الأسلحة والآلات الحربية ، علاوة على الأدوات المنزلية والتحف المختلفة ، وقد أشار بعض المؤرخين إلى وجود هذه المسابك بالفسطاط . ومن المعروف ان بمصر معدن الذهب والفضة والزمرد فى جبل عند أسوان لا يشاركها فيها بلد ، كما ان بها الحديد والنحاس وغير ذلك ، والواقع ان الشماعد والمباخر والأدوات المعدنية التى ترجع إلى بداية العصر الإسلامى ، والتى كشفت

(١) الفسطاط : لما فتح العرب مصر فى سنة ٢٠هـ / ٦٤٠م كانت عاصمة البلاد - الإسكندرية - ففكر «عمرو بن العاص» فى أن يتخذها قاعدة للإدارة والجيش . إلا أن عمر بن الخطاب لم يوافق على ذلك ، بل أمره بإنشاء مدينة أخرى لا يفصله عن المسلمين فيها ماء صيف ولا شتاء . وسواء أصبحت أسطورة اليمامة المشهورة التى أفرخت فى مكان «عمرو» أم لم تصح فإنه بعودته من فتح الإسكندرية قصد ذلك المكان القسيح الذى يقع شمال حصن بابليون الرومانى حيث عسكرت قوات العرب للمرة الأولى ، وأمر بتأسيس الفسطاط ليجعلها قاعدة البلاد ودار الإمارة . راجع : ناصر خسرو ، سفر نامه ، ص ٩٥-١٠٢ ، ص ٢٢٣ ، عبدالرحمن زكى ، الفسطاط وضاحتها العسكر والقطائع ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦م ، ص ٨ .

نماذج منها فى حفائر الفسطاط لا تختلف كثيرا فى شكلها وزخارفها عما كان معروفًا فى مصر قبل الفتح العربى مما يجعل عملية التمييز بينها وبين ما أنتج فى العصر القبطى من تحف معدنية ليس من السهولة بمكان^(١).

لاشك ان إنشاء دار جديدة للصناعة بساحل الفسطاط والتي سميت «الصناعة الكبرى» فى عهد الاخشيد أحدث نشاطا فى حركة الصناع والحرفيين وغيرهم من صانعى مستلزمات السفن الحربية وآلات القتال. كما أنشئت مسابك النحاس بالفسطاط حيث وجدت دار النحاس بالقرب من سويقة معتوق بالفسطاط، وسوق النحاس التي كانت تقع بالقرب من جامع عمرو بن العاص، وقد حفلت بمظاهر رواج وتقدم صناعة النحاس والاسواق التي تضم مجموعة الحوانيت لبيع الأواني المنزلية وغيرها من المستلزمات المصنوعة من النحاس ولاشك ان الفسطاط العاصمة المصرية كانت تزخر بالعديد من هؤلاء من صنّاع الحديد ومن غيرهم من أصحاب الحرف^(٢).

→ ويعتبر أكثر ما صنع فى الفسطاط من تحف معدنية كان فى العصر الفاطمى الذى شهد ازدهارا حقيقيا فى هذه الصناعة ساعد عليه كثيرا هجرة عدد كبير من صنّاع المعادن المواصلّة إلى مصر منذ العصر الأيوبي، ونقلهم خبرة مدرسة الموصل إلى الفسطاط وما أنتج من تماثيل مختلفة هو خير شاهد على ذلك، ولم يقتصر إنتاج الفسطاط فى العصر الفاطمى من التحف المعدنية على التماثيل الحيوانية، بل لقد انتجت ايضا بعض التماثيل الأدمية حيث عثر فى المدينة على تمثال لسيدة تعزف على الدف وعلى رأسها تاج به نتوء يوحى بأنه كان مرصعا بالجواهر وحول كل من ذراعيها وساقها أسورة^(٣).

(١) زكى حسن، كنوز الفاطميين، ص ٢٤١-٢٤٢.

(٢) السيد طه السيد، الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص ١٥٨، ٢٠٥.

(٣) هذا التمثال شهير باسم تمثال الطبالة مستولدة الخليفة «العزیز بالله الفاطمى» (الارتفاع ٥ سم، والعرض ٣ سم)، ومحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، سجل رقم: ٦٩٨٣. راجع: زكى حسن، أطلس الفنون الزخرفية، ص ١٤٨، شكل ٤٤٩.

وقد وصلت الصناعة المعدنية فى الفسطاط غاية نضوجها فى العصرين الأيوبي والمملوكى فى نفس الوقت الذى يلاحظ فيه ان صناعة المعادن كانت من الصناعات التى تمت فى بعض حالاتها مشاركة بين المسلمين واليهود فى الفسطاط^(١).

وهكذا عمل الصناع فى مدينة الفسطاط على إنتاج قطع النحاس كالأباريق والمباخر والثريات والطاسات والمسارج والأواني المنزلية^(٢).

→ ثانياً: مدينة القاهرة

لم يكن القصد من بناء مدينة القاهرة ان تكون عاصمة للدولة وبيتاً لكل سكان مصر، بل قصد ان تكون سكناً خاصاً للخليفة وحرمة، جنده، وخواصه بعيد عن مصر الفسطاط وامتدادها. وقد أصبحت القاهرة بعد قرن واحد على الأكثر مركزاً عمرانياً هاماً سرعان ما أسست فيه حياة مجتمع ما بكل طبقاته ومتطلباته، فانتشرت فى أرجائه أنشطة حرفية وصناعية مختلفة منها صناعة التحف المعدنية التى راجت رواجاً كبيراً خلال العصر الأيوبي^(٣).

الواقع ان صناعة التحف المعدنية بمختلف أنواعها كانت من أكثر الصناعات رواجاً وازدهاراً فى مدينة القاهرة، يدل على ذلك ما وصل إلينا من القطع المعدنية التى لازالت محفوظة فى بعض المتاحف العالمية بالإضافة إلى ما ورد فى هذا الصدد من كتابات تاريخية حيث يذكر المقرئى عن أسواق القاهرة فى العصر المملوكى ان سوق الكفتين كان الموضع الذى يشتمل على كثير من التحف المعدنية المكففة بالذهب والفضة، وكذلك كانت بعض الورش فى سوق

(١) عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ٣١.

(٢) السيد طه السيد، الحرف والصناعات، ص ١٦٥.

(٣) مدينة القاهرة: هى المدينة التى استحدثتها المغاربة بظاهر مصر بجيشه وشمله وحاشيته، وقد بنى بها سور منيع رفيع، وقد اختط أساس القاهرة يوم السبت لست من جمادى الآخرة سنة ٣٥٩هـ/٩٦٩م. وقد أشار «ناصر خسرو» بقوله: «أنها أول ما يواجه القادم من الشام إلى مصر لأنها تقع جنوب النيل مما يلي الشام، راجع: المقرئى، الخطط، ج ٢، ص ١٠٥، ناصر خسرو، سفر نامه، ص ١٠٢-١٠٣، عبدالرحمن زكى، القاهرة تاريخها وآثارها، ص ١١-١٢، عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ٥٨-٥٩.

السروجين مخصصة في بيع المهاميز واللجم والسروج المكفتة بالإضافة إلى سوق السلاح الذي كان يمتلئ بمختلف أنواع الأسلحة والدروع والحرايب والزرد والخوذات والسيوف وبلط القتال^(١).

التحف المعدنية التي أنتجت بالقاهرة:

- ١ - مبخرة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة تحمل اسماء السلطان العادل أبى بكر : ٦٣٥-٦٣٧ هـ / ١٢٣٨-١٢٤٠ م^(٢).
- ٢ - صندوق بغطاء من النحاس الأصفر المكفت بالفضة يحمل اسم الملك العادل أبى بكر : ٦٣٥-٦٣٧ هـ / ١٢٣٨-١٢٤٠ م^(٣).
- ٣ - طست من النحاس المكفت بالفضة يحمل اسم إلى الملك العادل أبى بكر : ٦٣٥-٦٣٧ هـ / ١٢٣٨-١٢٤٠ م^(٤).
- ٤ - طستان مصنوعان من البرونز المكفت بالفضة يحملن اسماء الصالح نجم الدين أيوب : ٦٣٧-٦٤٧ هـ / ١٢٣٩-١٢٤٩ م^(٥).

ثالثاً: مدينة دمشق

تعتبر مدينة دمشق^(٦) مركزاً هاماً من مراكز صناعة التحف المعدنية الأيوبية جعلت الصناع والفنانين يحرصون على كتابة اسم مدينة دمشق على القطع ترويحاً لها. ومن القطع المعدنية التي حملت اسم مدينة دمشق ما يلي :

-
- (١) راجع: المقرئى، الخطط، ج ٢، ص ١٠٥.
 - (٢) محفوظة بمجموعة خاصة بالقاهرة، مجموعة شريف صبرى.
 - (٣) محفوظة : The Victoria and Albert Museum, No: 8508/1863.
 - (٤) الحفظ : متحف اللوفر رقم ٥٩٩١.
 - (٥) الحفظ : متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم السجل: ٤٣-١٥، متحف الفرير بواشنطن.
 - (٦) راجع: ابن القلائس (أبى يعلى حمزة بن القلائس)، ذيل تاريخ دمشق، بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٠٨م، ص ٥٥٢-٣٦٥، ابن حوقل (أبى القاسم بن حوقل النصيبى)، كتاب صورة الأرض، دار الكتاب الإسلامى، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٥٣-١٧٣، ابن خرداذبة (أبى القاسم عبيدالله بن عبدالله المعروف بابن خرداذبة. متوفى فى حدود سنة ٣٠٠هـ)، المسالك والممالك، مكتبة الثقافة الدينية، بدون تاريخ، ص ٩٨-٩٩، راجع: ابن حوقل، صورة الأرض، ص ١٥٣-١٧٣، الاضطخري، المسالك والممالك، وزارة الثقافة والإرشاد، ١٩٦١م، ص ٤٥.

١- مبخرة مصنوعة من خليط معدني ومكفتة بالفضة والنحاس الأحمر^(١).
 ترجع إلى دمشق ٦٢٨-٦٣٨ هـ / ١٢٣٠-١٢٤٠ م ، تحمل توقيع صانع اشتهر بصناعة الأدوات الفلكية وهو : محمد بن ختلخ^(٢).
 ٢- آلة فلكية من النحاس الأصفر المكفت بالذهب والفضة باسم «محمد بن ختلخ الموصلی مؤرخة لسنة ٦٣٩ هـ / ١٢٤١ م»^(٣).
 ٣- إبريق باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف ، ينسب إلى دمشق ٦٥٧ هـ / ١٢٥٨ م^(٤). يوجد على رقبة الإبريق عدد من الأشرطة الأفقية ذات الزخارف المختلفة تنتهي زخارف الرقبة بأهم الأشرطة وهو شريط من الكتابة النسخية الغير محددة وعلى خلفية عارية من الزخرفة وتتضمن هذه الكتابة اسم الصانع وتاريخ ومكان صناعة الإبريق ، ونص الكتابة كالآتي :
 «نقش حسين ابن محمد الموصلی بدمشق المحروسة سنة سبع وخمسين وستماية»^(٥).

٤- كوب على هيئة الكأس ذات جامات برسوم الصيد^(٦) ينسب إلى دمشق في الربع الثاني من القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي كما يحمل ألقاب الملك الأشرف موسى^(٧).

(١) راجع: Allan J.W., Metalwork, pp. 66-68.

(٢) المبخرة تتكون من بدن اسطوانى الشكل ذات أشرطة زخرفية مختلفة ويزخرف الشريط العلوى كتابة نسخة دعائية يقطعها مفصلة تشتمل على سطرين كتابيين من الخط النسخى نصهما:

«صنعه محمد بن ختلخ

الموصلی بدمشق»، ومحمد بن ختلخ الموصلی: من الصناع البارزين في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) بالإضافة لهذه القطعة وجد توقيع على مبخرة محفوظة في مجموعة (The Aron Collection) على النحو التالى: «صنعه محمد بن ختلخ الموصلی بدمشق». راجع:

Migeon G., Manuel. II, pp. 56-58. Aga Oglu M., A bout, p. 36.

(٣) محفوظة في : The British museum, NO: 5-26-10.

(٤) محفوظة في متحف اللوفر سجل رقم : ٧٤٢٨.

(٥) راجع : L'islam dans les collections, p. 141.

(٦) محفوظة في المكتبة الأهلية بباريس رقم : chabouillet No: 3192.

(٧) راجع: المقرئى، السلوك، ج ١، ق ٢، ص ٢٤٩-٢٥١، ابن واصل. مفرج الكروب، ج ٣، ص ٢٣٧-٢٧٠.

٥- زهرية باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن السلطان الملك العزيز تنسب إلى دمشق في ٦٣٥-٦٥٨ هـ / ١٢٣٧-١٢٦٠ م^(١).

ومن بين التحف المعدنية الأيوبية التي أنتجت بدمشق التحف الخاصة بالملك الصالح نجم الدين أيوب^(٢).

رابعاً: مدينة حلب،

كانت مدينة حلب^(٣) من المدن التي ساعدت على ازدهار صناعة التحف المعدنية الأيوبية ، وهي تعتبر من أهم المراكز التجارية والصناعية في شمال الشام وكانت حلب نقطة يلتقى فيها الطريق الآتى من الخليج الفارسي حتى نهر الفرات ، مع طريق القوافل الآتى من اسيا الوسطى ، حيث تنقل السلع إلى موانئ البحر المتوسط . كذلك كانت حلب مركزاً لتجمع القوافل التجارية الآتية من آسيا الصغرى والشام مارة إلى بغداد وفارس والهند داخل اسيا^(٤) . وتميزت حلب بثرائها الهائل على زمن الحروب الصليبية ، وعمرت بالأسواق الواسعة والقيصر والحمامات ، ودأب التجار على جلب مختلف الحاصلات اليها ، وظلت محتفظة بأهميتها التجارية حتى الغزو المغولي^(٥).

(١) محفوظة بمتحف اللوفر بباريس رقم سجل ٤٠٩٠ .

(٢) راجع : عبدالعزيز صلاح ، المعادن الأيوبية . ص ١٢٨-١٣٨ .

(٣) راجع : ابن حوقل ، صورة الأرض ، ص ١٥٣-١٧٣ ، ابن العديم . زبدة الحلب في تاريخ حلب ، ج ١ ، تحقيق سامي الدهان ، دمشق ، ١٩٥١ م ، ص ٦٠-٨٠ ، ناصر خسرو ، سفر نامه ، ترجمة يحيى الخشاب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٣ م ، ص ٥٥ .

(٤) محمود محمد الخويري ، الأوضاع الحضارية في بلاد الشام في القرنين الثاني عشر والثالث عشر من الميلاد ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ، ص ١٣٠ .

(٥) كانت حلب في العصور الإسلامية الأولى بلدة ثانوية محصورة بين مدينتين عظيمتين وهما انطاكية عاصمة شمال الشام وقنسرين عاصمة الاقليم الذي تقع فيه حلب على ان هذا الموقع المتميز لم يكن نعمة على طول الخط ، وإنما كانت له بعض الآثار السيئة بالنسبة لحلب اذ غدت ساحة للحرب بين القوى المحيطة بها : ذلك انها المدخل الطبيعي لبلاد الشام من ناحية ثانية ، ومن ثم فان السيطرة على حلب واعمالها صارت تعنى فصل شمال الشام عن جنوبه ، وعندما هيئت الظروف لصلاح الدين الايوبي بتملك الشام سعى للسيطرة على حلب وقد تم له ذلك في ٥٧٩ هـ / ١١٨٣ م ومن ثم غدت الجبهة الإسلامية تحت زعامته تمتد من جبال طوروس شمالاً حتى النوبة جنوباً ، راجع : ابن العديم ، زبدة الحلب ، ص ٦٠-٧٠ ، عادل عبدالحافظ حمزة ، حلب وجيرانها في عهد ملوك بني أيوب ، التاريخ والمستقبل ، مج ١ ، العدد الثاني ١٩٩١ م ، ص ٦٥-٨٥ .

وأهم التحف المعدنية التى أنتجت فى العصر الأيوبي مايلى :-

١ - أسطرلاب عبدالكريم المصرى^(١).

الاسطرلاب مؤرخ فى سنة ٦٣٣هـ / ١٢٣٥م. استطعت من خلال الكتابات الموجودة على هذا الاسطرلاب نسبته إلى مدينة حلب حيث حمل ألقاب الملك العزيز صاحب حلب^(٢).

٣- إبريق قاسم بن على الموصلى مؤرخ لشهر رمضان ٦٢٩هـ/ يونيه، يوليو ١٢٣٢ م، ويمكن نسبته لمدينة حلب من خلال شريط الكتابة التى تزخرف رقبتها^(٣).

خامساً: مدينة أسعد

كانت مدينة أسعد^(٤) مركزاً هاماً من مراكز صناعة التحف المعدنية فى العصر الأيوبي فقد اشتهرت بمنتجاتها المعدنية لدرجة جعلت الصناع والنقاشين يتسبون إليها. على الرغم من ان المصادر التاريخية قد ضنت علينا بالمعلومات عن هذه المدينة ودورها التاريخى والسياسى التى لعبته عبر العصور إلا أنه قد وصلنا من آثارها المادية ما يحفظ هذه المدينة ويسطر اسمها فى سجل المدن المنتجة للتحف المعدنية فى العصر الأيوبي، منها الآتى :

١- مقلمة من النحاس المكفت بالفضة مؤرخة فى سنة ٦٣٤هـ / ١٢٣٧م، وتحمل توقيع الصانع أبو القاسم بن سعيد بن محمد الأسعدى^(٥).

(١) محفوظ بالمتحف البريطانى رقم : 1 5-9 55 No.

(٢) راجع : Mayer, L.A., Islamic Astrolabists, p. 29.

(٣) محفوظ فى : متحف Kevorkin of New york.

(٤) أورد بعض المؤرخين إشارات بسيطة تفيد أن مدينة أسعد كانت من مدن ديار بكر حيث تقع بين مدينة طنزة، ومدينة حيزان، راجع: ياقوت الحموى، معجم البلدان، مج ٢ بيروت، ١٩٨٤، ص ٤٩٤، ابن خلكان وفيات الأعيان وأنباء الزمان، حققه د/ إحسان عباس، مج ٣، دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ، ص ٢٢٢، ابن الأثير، الكامل فى التاريخ، ج ٩، ص ٧٤، ج ١١، ص ٩٤، ج ١٢، ص ٤٩٩، Allan J.W., Islamic, Metalwork the Nuhad Es-Said Collection, Sotheby, 1982, p. 19.

(٥) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ١٥١٨٧.

٢- مقلمة من النحاس المكفت بالفضة مؤرخة في سنة ٦٤٣ هـ / ١٢٤٥ م،
وتحمل أبو القاسم بن سعيد بن محمد بن الأسعردى^(١).

٣- شمعدان من النحاس المكفت عليه توقيع الصانع أبو القاسم بن سعيد بن
محمد الأسعردى^(٢).
وكذلك من بين الصناعات اللذين انتسبوا إلى أسعرد الصانع: سعد الدين
الأسعردى^(٣).

سادساً: مدينة مكة^(٤)

اشتهرت مكة بإنتاج التحف المعدنية الأيوية التي لها علاقة بالشفاء من
الأمراض والعلاج من السحر ولعل خير مثال على ذلك تلك الطاسات «طاسات
الحضة» منها ما يلي :

ثلاث طاسات من النحاس المضاف إليه زنك يحمل اسم أبو المظفر يوسف
(صلاح الدين الأيوبي)، وعليهم تاريخ ومكان الصناعة^(٥). على النحو التالي :

«رصدت ونقلت ونقشت في شرف الكوكب وطو (١) لع الأوفاق وهو ما
اتفقت عليه أئمة الدين والخلفاء الراشدين لمنافع المسلمين وكان ذلك بأرض مكة
سنة ثمانون و خمسمائة لجميع العلل و (١) لأفات»^(٦).

وبذلك يمكن القول أن المراكز الصناعية لعبت دوراً كبيراً في نضوج ورقى
صناعة التحف المعدنية خلال العصر الأيوبي.

(١) محفوظة: متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ١٥١٨٧.

(٢) محفوظة في متحف اللوفر بباريس رقم: K: 3438.

(٣) محفوظ في مجموعة Dr. Lamm.

(٤) راجع: بان خردابة، المسالك والممالك، ص ١٣٤ - ١٣٩.

٢٠٥٣ (٥) راجع: حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ج٣، ص ١٢٩٤، حسن عبدالوهاب، توقيعات

الصناع، ص ٥٣٨. (١) الحفظ: ١ - 2518 - O A - The British Museum.

٢ - متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ٣٩٠٦.

٢ - متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ١٥٣٨٣.

(٦) راجع: Zaki Pacha, Coupe magique, pp. 243-246.

الفصل الثاني



التحف المعدنية الموصلية المعاصرة للدولة الأيوبية

أولا : الموصل.

ثانيا : التحف المعدنية الموصلية.

ثالثا : أهم الصنّاع المواصل.

أولاً: الموصل

من المعروف أن صنّاع التحف المعدنية هاجروا من الموصل إلى مصر وبلاد الشام في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي . وقد اشتغل هؤلاء الفنّانين عند الأمراء والسلاطين الأيوبيين في دمشق وحلب والقاهرة وطبيعى انهم نقلوا الأساليب الفنية التى ألفوها فى بلاد الجزيرة ولذا كانت آثارهم الفنية تتبع مدرسة الموصل ومن الصعب تمييز منتجاتها عن سائر التحف المصنوعة فى بلاد الجزيرة إلا إذا كانت على التحفة كتابة تسجيلية تشير إلى مكان صنعها^(١) . أما الموصل^(٢) فهى ذات تاريخ يمتد إلى الآشوريين حيث اتخذ الآشوريون مدينة نينوى عاصمة لهم (١٠٨٠ ق . م .) وحصنوها فأقاموا حولها القلاع ومنها القلعة التى كانت فى الجهة الغربية من دجلة تقابل مدينة نينوى . وتقع هذه القلعة فوق تل قليعات الذى يشرف على السهول الغربية المقابلة لمدينة نينوى كما يشرف على السهول التى بين نينوى والموصل^(٣) .

وقد كانت هذه القلعة أو الحصن النواة لمدينة الموصل حتى جاء فتح الموصل سنة (١٦ هـ / ٦٣٧ م) ، وكانت الموصل وقت الفتح الإسلامى تشتمل على

(١) راجع : زكى حسن ، فنون الاسلام ، القاهرة ، ١٩٤٨ م ، ص ٥٤٢ .

(٢) الموصل : تقع على جانبى نهر دجلة وتقابل مدينة «نينوى» عاصمة الآشوريين، وتمتاز بجمال موقعها واعتدال مناخها ، وكثرة خيراتها وفصل الخريف فيها يشبه الربيع لذا سميت أم الربيعين . وقد سميت كذلك بأسماء مختلفة فكان يقال لها فى أيام الفرس «نواردشير» او «بواردشير» ، وسمّاها النصارى القدماء الذين كانوا يقطنونها قبل الفتح «حصن عبرايا» اى «الحصن العبوري» ولما فتحها العرب وزادوا فى توسيعها سموها «الموصل» وهو الاسم الشائع ، كما لقبت «الموصل» بـ «الحدباء» نظرا لاحتداب فى دجلتها واعوجاج فى جريانها أو نسبة لقلعتها الحدباء . راجع : ياقوت الحموى ، معجم البلدان ، مج ٨ ، بيروت ، ١٩٥٩ م ، ص ١٩٦ . ، كوركيس عواد ، مدينة الموصل ، بغداد ، ١٩٥٩ م ، ص ٩٨ ، سعيد الديوه جى ، الموصل أم الربيعين ، مطبعة الهدف ، الموصل ، ١٩٦٤ م ، ص ٣ - ٩ .

(٣) سعيد الديوه جى ، الموصل فى العهد الآتابكى ، بغداد ، ١٩٥٨ م ، ص ٤ - ١٤ .

ثلاثة أحياء : حى المجوس وهم الفرس الذين سكنوا الموصل ، وحى النصارى وهو يقع فى الجهة الشمالية من الحصن ، أما اليهود فكانوا يسكنون المحلة الحمدية وهى المحلة التى كانوا يسكنونها قبل أن يهاجروا إلى فلسطين . ولقد انقضى عهد الخلفاء الراشدين والموصل فى توسع حتى صارت من أمهات الجزيرة . وقد اهتم الامويون بالموصل كثيرا نظرا لأهميتها الحربية والتجارية فكانوا يولون عليها أقدر الولاة وأحزمهم وكثيرا ما كانوا يولون عليها ممن ثبت عندهم حبه للإصلاح والعمران . وعلى الرغم من انه قد ساءت حالة الموصل فى العصر العباسى الاول إلا انه فى العصر العباسى الثانى أخذت المدينة تستعيد مركزها الاقتصادى والعمرانى حتى انتزع السلاجقة البلاد وزادت الاضطرابات والحروب بين امرائهم على الحكم ولاقت المدينة ويلات كثيرة ومصائب فتأخرت التجارة وقلت المزروعات وهجر قسم كبير من سكان الموصل مدينتهم وهكذا تقلصت عما كانت عليه حتى استولى الخراب على أكثر أحيائها^(١) .

ثم كان آل زنكى^(٢) نعمة أنعم الله بها على أهل تلك العصور حيث تقدمت الصنائع فى الموصل وصارت المصنوعات الموصلية تصدر إلى الهند شرقا وإلى

(١) سعيد الديوه جى ، الموصل ، ص ١٤٤

(٢) المعروف ان الموصل دخلت تحت سيطرة السلاجقة فى سنة ٤٨٩ هـ / ١٠٩٦ م ، وقد ازدهرت على ايديهم الفنون والصناعات المختلفة ، وكانت ازهى عصورهم ايام حكم اسرة أتابك زنكى السلجوقية بين سنتى ٥١٦ هـ / ١١٢٢ - ١٢٢٣ م . وقد عرفت هذه الاسرة بتعظيمها للفنون والصناعات لاسيما صناعة التحف المعدنية التى تجلت فيها مهارتهم فى اشكال التحف وزخارفها ، كما ظهر لهذه الدولة رقيب قوى وخصم كثير الطموح ، وهو صلاح الدين الايوبى فكان كلما قويت شوكة الايوبيين تقلص دولة الاتابكيين حتى انحصر ملكهم بالموصل ، وكان أول من حكم من هذه الاسرة هو : قسيم الدولة آق سنقر الحاجب (أبو سعيد) آق سنقر بن عبدالله الملقب قسيم الدولة المعروف بالحاجب والد عماد الدين مملوكا للسلطان العادل ألب ارسلان بن داود بن ميكائيل بن سلجوق ، فربى مع ولده السلطان العادل جلال الدولة ملكشاه ، وبقي فى صحبته الى ان أفضت اليه السلطنة ، فجعله من أعيان امرائه وأخص أوليائه واعتمد عليه فى مهماته ، وصار صاحبا للسلطان ، وزاد قدره عنده الى ان صار يتقيه مثل نظام الملك الوزير مع تحكمه على السلطنة وتمكنه من المملكة . والدليل على علو مرتبته تلقبه قسيم الدولة وكانت الألقاب حيثئذ مصونة لا تعطى الا لمستحقها وكان يقف على يمين السلطان . ثم حكم بعده « عماد الدين زنكى » وكان اخر حكام آل زنكى هو : نور الدين ارسلان شاه بن القاهر عز الدين مسعود (٦١٥ هـ / ١٢١٨ م) . راجع : الراوندى ، راحة الصدور ، ص ١٤٦ ، ، ياقوت الحموى ، معجم ، ج ٨ ، ص ١٩٦ ، ، ابن الاثير ، الكامل ، ج ٢ ، ص ٢٥٧ - ٢٥٨ ، ج ٦ ، ص ٥٠ - ٥٥ .

أوروبا غربا ، ومن هذه الصنائع صناعة التكفيت فى المعادن فقد نبغ فى الموصل كثير من الفنانين الذين كانت تحفهم مثالا لفنانى الشرق يعكفون على درسها وتقليدها وكان إقبال أهل الموصل شديد على هذه الصناعة^(١).

وفى أواخر القرن السادس للهجرة هاجر من مصر إلى الموصل كثير من الصناع وأهل الحرف ، وذلك على أثر المجاعة التى حصلت فيها سنة ٥٩٥ هـ / ١١٩٨ م . فنشروا فنونهم وصنائعهم فيها ، وكانوا عاملا جديدا فى تنشيط الصناعة والفنون كما هاجر بعض الصناع والبنائين من نصارى تكريت ونشروا فيها صناعة تزيين المباني بزخارف وصور جصية والحفر على الخشب فكانوا عاملا آخر فى تقدم فن البناء وزخرفته .

وأىضا من الصنائع التى تفوقت فيها الموصل فى العهد الأتابكى هى صناعة التحف المعدنية وتكفيتها بالذهب والفضة ، وتعتبر صناعة التحف المعدنية فى الموصل من الصناعات القديمة التى كانت معروفة فى هذه الديار ، ونشطت فى الموصل فى القرنين السادس والسابع للهجرة الثانى عشر والثالث عشر للميلاد حيث كان الصناع المواصل قد جمعوا بين ما ورثوه من العناصر المحلية القديمة فى الزخرفة والنقش وما تأثروا به من الصناعات المجاورة لها ، وابتكروا عناصر جديدة فى الزخرفة والنقوش وتنوع التكفيت فكان الطابع الموصلى هو الغالب عليها^(٢).

وصناعة التحف المعدنية فى الموصل تأثرت بما كان يصنع فى ايران وأرمينية كما تأثرت بالصناعات المحلية التى كانت معروفة فى هذه البلاد قبل الإسلام وبعده ولكن بفضل صنّاع الموصل على هذه الصناعة حيث انهم لم يكونوا مقلدين فحسب بل طبعوها بطابع خاص ، وتفننوا فى تنويعها وتهذيبها حتى صارت مدرسة الموصل قبلة مدارس العالم فى هذه الصناعة وكانت مصنوعات

(١) عن العلاقات الثقافية والفنية التى سادت بين مصر والعراق منذ القدم وحتى العصور الوسطى . راجع: حسين امين ، تبادل التأثيرات الحضارية بين مصر والعراق ، مجلة كلية الآثار ، الكتاب الذهبى ، ج ١ ،

القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ١١٣

(٢) سعيد الديوه جى ، الموصل ، ص ٥٠ - ٥٢ .

من التحف المعدنية الثمينة التي يتسابق الملوك والأمراء وأرباب الثروة في اقتنائها، وتزيين دورهم وموائد طعامهم وشرابهم بها ، وظلت الموصل متولية زمام هذه الصناعة مدة القرنين السادس والسابع للهجرة / الثاني عشر والثالث عشر حتى دهمتها المصائب والغزوات فمزقت شمل أهلها حتى هاجر الفنانون والصناع إلى كثير من البلاد ونشروا معهم هذه الصناعة النفيسة . كما أن طريقة التكفيت بالذهب والفضة كانت مخصصة بمدينة الموصل ، أى أنها مما أبدعته قريحة الفنان الموصلى حيث فاقت مدرسة الموصل غيرها فى هذه الطريقة وتفتنت فى إخراج اجمل الأواني ، وصار ما يصنع فى هذه المدرسة مثالا تحتذيه بقية المدارس التى اقتفت أثرها وأخذت عنها ، وفى متاحف الشرق والغرب تحف معدنية تعد من اجمل التحف التى صنعت فى القرون الوسطى وعليها أسماء صانعيها المبدعين من أهل الموصل . وهكذا كانت هذه الصناعة فى تقدم طورا وطورا فى ركود ، حتى أوائل القرن السادس للهجرة حيث تفوقت مدينة الموصل فيها ، وصار لها مدرسة خاصة بإنتاجها كما اشتهرت المدرسة الموصلية فى العالم حتى نسب إليها كل ما يصنع من تحف البرونز والنحاس الأصفر المكففة بالفضة والذهب والنحاس الأحمر^(١) .

وقد وصل إلينا عدد من التحف المعدنية يحمل من الكتابات التاريخية ما يسجل أنه صنع على يد فنانيين من الموصل استقروا فى مختلف العواصم الإسلامية وظلوا مخلصين للأساليب الفنية التى ازدهرت بمدينتهم الأولى^(٢) .

(١) أهم المميزات الفنية لمدينة الموصل الزخرفة ذات الرسوم الادمية التى تقوم فى كثير من التحف التى صنعت فيها على أرضية من خطوط منكسرة ومتداخل بعضها فى بعض تؤلف شكل حرف (T) المزدوج ، كما ان هذه السمة ظهرت على التحف المعدنية التى صنعت للسلطين الايوبيين ، ومن الرسوم التى انفردت بها التحف المعدنية الموصلية دون غيرها هى رسم الهلال بين ذراعى شخص جالس على نحو ما نرى على بعض قطع العملة التى ضربها بنو زنكى فى الموصل . راجع : زكى حسن ، فنون الإسلام ، ص ٥٤٢ ، صلاح حسين العبيدى ، التحف المعدنية الموصلية فى العصر العباسى ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧٠ ، ص ٦٦ .

(٢) راجع : زكى حسن ، فنون الإسلام ، ٥٤٤ .

والواقع أن هناك عوامل أساسية جعلت مدينة الموصل تنتج التحف المعدنية بكثرة منها ما يلي :-

١- توافر المواد الأولية اللازمة لتلك الصناعة فقد كان النحاس هو المادة الأساسية لها وكانت الموصل على ما يبدو تحصل على تلك المادة من الجزر الأخرى التي يكثر فيها النحاس .

٢- تشجيع رجال الدولة لهذه الصناعة والقائمين عليها باقتنائهم ما يصنع من تحف معدنية مختلفة ، ومنها ما كان في المدارس ، والمساجد من أدوات ، ومنها ما كان يستعمل في المنازل والقصور .

٣- مهارة الصانع الموصلى وقدرته الفنية التي كانت سبب في تقدم صناعة التحف المعدنية في مدينة الموصل وإبراز طابعها الخاص وتميز حضارتها^(١) .

وبذلك ظلت مدينة الموصل في طليعة المدن المنتجة للتحف المعدنية المكففة خلال القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي ومن مدينة الموصل انتقلت تلك الصناعة إلى مدن أخرى مثل دمشق والقاهرة على أيدي من هاجر من صناعها إلى المدن المذكورة . حيث واصلوا جهودهم ونشاطهم في الأماكن التي استقروا فيها ونجد الأدلة الكافية لهذه الهجرات في عدد من التحف المعدنية المصنوعة في دمشق ، والقاهرة حيث قامت الصناعة في أوائل الأمر على أكتاف صناع الموصل ، وكان من الطبيعي أن ينقل هؤلاء الصناع معهم الأساليب التي ألفوها في بلادهم ، لذلك كانت آثارهم الفنية لا تختلف في معظم الأحيان عما

(١) وقد بقيت هذه الصناعة مزدهرة في الموصل مدة قرنين ولكن الصدمات التي لاقتها هذه البلاد من التتر والمغول شتت شمل الصناع ففرقوا في البلاد ، وقد تسربت هذه الصناعة من الموصل إلى البلاد المجاورة فهاجر قسم من الصناع إلى إيران ، ونشروا صناعتهم فيها ، كما هاجر قسم كبير منهم إلى سوريا ومنها إلى مصر واليمن حيث لاقى الصناع المواصله اقبالا حسنا في سوريا ومصر فنشروا صناعتهم فيها . وفي الواقع ان مصانع مدينة الموصل ظلت طوال القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي تنتج ابداع آيات الفن في صناعة التكفيت وان غزو المغول لم يقضى على هذه الصناعة لان الاتابكة بادروا بالخضوع لهم ، ولكن هذا الغزو مضافا اليه بعض الأسباب الأخرى شجع كثيرا من صناع التحف المعدنية في الموصل على الهجرة إلى بغداد ودمشق وحلب والقاهرة فضلا عن بعض المراكز الفنية في إيران وآسيا الصغرى .
راجع : سعيد الديوه جي ، الموصل ، ص ٥١ - ٥٢ .

كان ينتج فى تلك المدينة بحيث أصبحنا نجد صعوبة فى معظم الأحيان فى تمييز التحف المعدنية المصنوعة فى مدينة الموصل عن تلك التى صنعت فى مدن أخرى إلا إذا كان ما يشير إلى مكان صناعتها^(١).

على أن مدينة الموصل قدر لها أن تصبح أعظم مركز لصناعة التحف المعدنية المكففة بالذهب والفضة فى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة / الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين، وامتازت منتجاتها بدقة الزخارف المكففة باستخدام الذهب فى التكفيت، مما أكسب تلك التحف جمالا وإبداعا عظيمين وقد كان لمدرسة الموصل أكبر الأثر فى تطور صناعة المعادن فى سائر الأقطار الإسلامية حيث رحل منها صناع كثيرون إلى القاهرة وحلب وبغداد، ودمشق، وأسسوا مدارس جديدة لصناعة التحف المعدنية وتكفيتها بالفضة والذهب فى أسلوب فنى يظهر فيه التأثير بأساليب مدرسة الموصل فى هذا الميدان^(٢).

(١) راجع : .صلاح العيديد ، التحف المعدنية فى الموصل فى العصر السلجوقى ، ماجستير ، ١٩٦٥م ، ص ١٦٠ .

Rice., Inlaid. p. 284., Barrett, Islamic Metalwork., p. 14.

(٢) العيديد ، التحف المعدنية . ، ص ٦٦ - ٦٧ .

ثانياً: التحف المعدنية الموصلية

ويمكن حصر التحف المعدنية الموصلية التي أنتجت خلال العصر الأيوبي والتي عاصرت التحف المعدنية الأيوبية وكان لها أثراً كبيراً على التحف المعدنية التي أنتجت خلال العصر الأيوبي ومنها ما يلي :

إبريق يحمل توقيع شجاع بن منعة الموصل^(١).

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة والنحاس الأحمر .

التاريخ : ٦٢٩ هـ / ١٢٣٢ م .

المقاييس : الارتفاع : ٢٩ سم ، القطر : ١٤ سم

الحفظ : British Museum N: 60. O A 1866. 12. 29. 61.

مكان الصناعة : الموصل

التوصيف الزخرفي : (لوحة ٢)

أولاً: البدن

يحتوي البدن على أشربة أفقية تضم رسوما آدمية وحيوانية ورسوم طيور، وزخارف نباتية وهندسية ، فضلاً عن الزخارف الكتابية ويمكن تقسيم الزخارف على النحو التالي :

الشريط الأول يؤلف أسفل محيط البدن وذو زخارف قوامها زهرة ثلاثية البتلات .
الشريط الثاني يلي الشريط السابق ويضم كتابة دعائية بالخط الكوفي على أرضية نباتية يتخلله عشر جامات دائرية الشكل ، خمس منها تحتوي على شكل حرف (Z) ، والخمس الباقية على حرف (Y) المزدوج^(٢) . يقرأ النص الكتابي كالاتي :
«العز والبقا والراحة والوقار / والعصمة والبركة والسلامة / والعافية والبركة والوقار و/ الغبضة واليمن عليها والحمد و/ الرفعة والر / عاية لصاحبه»^(٣) .

(١) راجع : Lane - Poole, The Art of the Saracens in Egypt, London, 1888, p. 170; Wiet G., Répertoire chronologique d'épigraphie Arabe, IFAO, Le Caire, 1941-1942, p. 29; Hayward G., The Arts of Islam, 1976, p. 179.; Atil E., Chase W. T., Jett p. Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art, Washington, 1985, pp. 18-19.

(٢) ظهرت هذه الزخارف من قبل على : - علية إسماعيل بن ورد الموصلية المؤرخة لسنة ٦١٧ هـ / ١٢٢٠ م والمحفوظة بمتحف بناكي بأثينا .

(٣) قرأ هذا النص لأول مرة « العبيدي » . راجع : العبيدي ، التحف الموصلية ، ص ٥٧-٦٧ .

الشريط الثالث: هو أعرض الأشرطة ، وقوام زخارفه عشر جامات كبيرة ثمانية الفصوص تسير فى تتابع مع عشر دوائر صغيرة متصلة بها من الجنب ، وتحتوى على رسوم وجوه آدمية تخرج منها أشعة الشمس . وقد كان هذا الأسلوب معروفا فى إيران^(١) .

وقد نقشت تلك الجامات والدوائر على أرضية من الزخارف الهندسية عبارة عن شكل حرف (T) المعقود المزدوج ، وموضوعات الجامات العشر على النحو التالى :
- الجامة الأولى : تمثل منظر موسيقيان يجلسان على أرضية نباتية أحدهما يلعب على الناي والآخر يعزف على القيثارة ويرتديان الملابس الفضفاضة ذات الأكمام الواسعة التى يلتف حولها العضادة ، وكذلك تحيط برؤوسهما رسم الهالة^(٢) .
اما الجامة الثانية : فتمثل منظر للمبارزة حيث يظهر فيها شخصان أحدهما يمتطى صهوة جواده ويمسك بالسيف والدرع بينما الآخر على الأرض ويمسك كذلك بالسيف والدرع ، وهذا المنظر يمثل رياضة الفروسية التى كانت تمارس فى العصر الأيوبي^(٣) .

(١) راجع : Harari, A survey of persian art, Vol. III, p. 2495 .

(٢) رسم الهالة : كان بداية ظهور الهالة فى القارة الآسيوية ، وعرفها الفن البوذى والإغريقى فى «جندرا» على الحدود الغربية للهند فى نهاية العصر الهيلينستى ، وعرفتها الأقاليم التى انتشرت فيها تعاليم البوذية ، كما كان الفنانون البيزنطيون يرسمون دائرة أو هالة حول رؤوس القياصرة ، وعندما عرفها الفنانون المسيحيون ، أقبل مصوروها التصوير المسيحية على رسم الهالة حول رؤوس الأشخاص من رجال الدين والكنيسة ، حيث شاع ان رسم الهالة علامة من علامات القدسية . ثم انتقلت هذه الهالة الى الفنون الإسلامية فى العصر العباسى ، واصبح رسمها حول رؤوس الأشخاص سمة من سمات المدرسة العربية . راجع : سعاد ماهر ، كتاب الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ٢٣٠-٢٣١ .

(٣) رياضة الفروسية : يذكر «ابوبكر الدمشقى» ان الفروسية بصفة عامة هى ركوب الخيل وركضها وهى الفراسة بفتح الفاء وكذلك فان عماد الفروسية اربعة اشياء : ركوب الخيل ، والثانى الرمى بالقوس ، والثالث المطاعنة بالرمح ، والرابع الضرب بالسيف ، كما يندرج تحت هذه الأنواع أنواعا أخرى نحو لعبة الدبوس ، ورمى القوس ، وحمل السيف ، وشيل الرمح ، ورمى السيف من الرمح ، ولعب الترس على الأرض والفرس . راجع : ابى بكر الدمشقى ، الفروسية المحمدية ، مخطوط محفوظ بدار الكتب المصرية رقم ٢٢ فروسية تيمور ، ورقة ١٦٠ . ، نبيل محمد عبدالعزيز ، نشر وتحقيق مخطوط نهاية السؤال والامنية فى تعلم الفروسية فى اواخر عصر المماليك الجراكسة ، ابحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة ، ١٩٦٦م ، ج ٣ ، مطبعة دار الكتب الحديثة ، ١٩٧١م ، ص ١٢١٧-١٢٢٠ . ، طيغا الاشرفى «البكلمشى اليونانى» ، مخطوط روى الشاب مخطوط محفوظ بمكتبة المتحف الحربى بالقاهرة رقم ١٠٦ فنون حربية ، ورقة ١٣ ، مؤلف مجهول ، مخطوط شرح بغية الرامى فى حياة الرامى ، مخطوط بدار الكتب المصرية رقم ١١ فنون حربية طلعت ، ورقة ٨ ، ٩ .

الجمامة الثالثة : شخص معمم ذو وقار يحمل قوسا باليد اليمنى وباسطا الأخرى ، ويقف إلى جانبه شخص يقدم له إناء ، ويمثل هذا المنظر جانبا من جوانب رياضة الصيد الخاصة بالسلطين والحكام وكبار الأمراء .

الجمامة الرابعة : تمثل منظر طرب وموسيقى حيث تمثله جارتان تجلسان على أرضية ذات زخرفة نباتية ، وترتديان ملابس فضفاضة ، وتضع إحداهن خمارا على وجهها وهى تضرب على العود ، بينما الأخرى تضرب على الدف .

الجمامة الخامسة : تمثل شخصان يركبان جملا يتدلى من رقبتة جرس ويقوده شخص ثالث ، والمنظر يمثل رحلة فى الصحراء . (لوحة ٣)

الجمامة السادسة : يظهر عليها شخصان يركبان جملا يسير باتجاه معاكس لسير الجمل بالجمامة السابقة ، أما الشخص الأول فيصوب سهمه نحو غزال فى حين يبدو الشخص الذى خلفه امرأة تعزف على قيثارة وكذلك يشاهد أسفل المنظر رسم كلب يعدو (لوحة ٤)^(١) .

الجمامة السابعة : تمثل منظر صياد يمتطى صهوة جواده ويجلس خلفه فهد الصيد ، وكذلك يظهر فى المنظر طيور وحيوانات الصيد (لوحة ٥) .

الجمامة الثامنة : يظهر عليها منظر سيدة تنظر فى المرآة وتقف عند رأسها جارية تحمل بيدها صندوق التزين^(٢) . (لوحة ٦)

الجمامة التاسعة : تمثل منظر صيد حيث يشاهد صياد على فرسه يصوب سهمه نحو حيوان قريب كما تظهر إحدى يدي الصياد داخل فم الحيوان .

الجمامة العاشرة : تمثل منظر مجلس عرش يضم شخصا معمما ذى لحية طويلة ، ويجلس على كرسى إلى الجهة اليسرى ، وآخر ذى لحية ينحنى ليقبل يد ذلك الشخص بينما يقف قريبا منهما شخص آخر يبدو أنه من الحراس ، وهذا الموضوع يعبر عن أحد مناظر البلاط^(٣) .

(١) يعتقد العبيدى ان هذا المنظر يمثل قصة بهرام جور ومحظيته ولكن بدراسة هذا المنظر اتضح انه يمثل منظر من مناظر الصيد المختلفة حيث كان من عادة الامراء والسلطين اصطحاب بعض الموسيقيين بآلاتهم الموسيقية . راجع : العبيدى التحف الموصلية ص ٦٣ .

(٢) ظهر هذا المنظر على إبريق أحمد الذكى النقاش المحفوظ فى كليفلاند .

(٣) ظهر هذا المنظر على شمعدان بدر الدين لؤلؤ .

الشريط الرابع من أشرطة البدن يكون ضيق بعرض ٢,٥ سم، ويضم مجموعة من الرسوم الآدمية، والحيوانية الطبيعية منها والخرافية، وكذلك رسوم الطيور، ومناظر الصيد بأوضاع متداخلة ومتقاربة على شكل مجموعات يفصل بينها عشر حلقات هندسية كبيرة قوام زخرفتها شكل حرف (T) المعقوف المزدوج. يليه شريط آخر عليه ثمان جامات مفصصة تتبادل معها ثمانية دوائر صغيرة، كما هو الحال في الشريط السابق كما أن موضوعات هذه الجوامات شبيهة بموضوعات الشريط الثالث حيث لا تتعدى موضوعات المبارزة والصيد والطرب. كما يليه شريط قوام زخارفه كتابة دعائية بالخط الكوفي قرأها العبيدي لأول مرة على النحو التالي :

«الوقار والسلامة والعز والرعاية والبركة»^(١)

وعند منطقة اتصال كتف الإبريق برقبته يمكن مشاهدة منطقة بارزة قليلا عن سطح الكتف، وتتألف زخارفها من جامات رباعية الفصوص، تضم كل جامة منها شخصا معمما يجلس القرفصاء، يحتل معظم مساحة الجامة كما يقوم بحركات مختلفة وأحيانا يتكرر الموضوع الواحد على أكثر من جامة كما يظهر على إحدى الجوامات رسم لموسيقى يضرب على العود، وآخر يحمل قرصا دائريا حول وجهه، بينما يشاهد على جامة أخرى رسم شخص يحمل بين يديه هلال^(٢).

ثانياً: الرقبة

رقبة هذا الإبريق طولها ١٣ سم، وقطر الفوهة ٦ سم، وعليها حلقة بارزة تقسمها إلى جزئين، يضم الجزء الأسفل منها شريطا يدور حول الرقبة عليه كتابة

(١) راجع : العبيدي التحف الموصلية، ص ٦٣.

(٢) رسم الهلال : من الرسوم التي نلاحظها على التحف المعدنية الأيوبية وبصفة خاصة التحف المعدنية الموصلية رسم الهلال بين ذراعى شخص جالس، وقد اثار هذا الرسم نقاشا بين المشتغلين بالفنون الإسلامية حيث اعتبره البعض شعارا ل أحد افراد اسرة زنكى وربما كان شعارا لبدر الدين لؤلؤ نفسه والارجح ان رسم الهلال يشير الى احد الكواكب السبعة المعروفة وهو كوكب القمر . راجع :

The Encyclopaedia of Islamic art and Archaeology Collected Papers Berlin, 1984, P.

271-275., Rice, Inlaid., P. 321.

نسخية بعرض ٨, ١ سم ، ومنقوشة على أرضية من الزخارف النباتية محصور بشريطين ضيقين من زخرفة قوامها حبات اللؤلؤ الساسانية ، ونص هذه الكتابة على النحو التالي :

«نقش شجاع بن منعة الموصلى فى شهر الله المبارك شهر رجب فى سنة تسع وعشرون (عشرين) وستماية بالموصل»^(١).

أما الجزء العلوى فيزخرفه شريط عريض نسبيا شغلت زخارفه برسوم جامات مفصصة حليت بالرسوم الآدمية فى وضعيات مختلفة كما يظهر على احدى هذه الجامات منظر قرد راقص . والشريط السابق محصور بين شريطين شغلت زخارفهما بكتابة دعائية بالخط الكوفى الهندسى والمورق يتخلل هذه الكتابة عدد من الجامات التى حليت بزخارف هندسية على هيئة حرف (Z).

ثالثا : المقبض

زين مقبض الإبريق زخارف مختلفة قوامها فروع نباتية وهندسية وكتابة بسيطة ، وفى أسفل المقبض شريط ضيق عليه كتابة نسخية قرأها لأول مرة «العبيدى» نصها :

«الدولة والعافية لصاحبه»^(٢).

(١) اشتمل هذا النص على اسم صانع الإبريق وهو الصانع المشهور «شجاع بن منعة الموصلى» الذى بلغت شهرته درجة كبيرة فكان يؤخذ عنه ، ويتسبب إليه ، كما اشتمل النص على تاريخ ومكان الصناعة . ويعتبر هذا الإبريق التحفة المعدنية الوحيدة التى تشير بوضوح الى مكان صناعته ، راجع : عبدالعزيز صلاح سالم ، المعادن الأيوبية فى مصر والشام ، رسالة دكتوراه ، ١٩٩٧م ، ص ٣٠٩ - ٣١٥ .

(٢) العبيدى ، التحف الموصلية ، ص ٦٣ .

إبريق يحمل توقيع إبراهيم بن مواليا

المادة : نحاس أصفر ومكفت بالنحاس الأحمر .

التاريخ : النصف الأول من القرن ٧ هـ / ١٣ م .

المقاييس : الارتفاع : ٨ , ٣٠ سم ، القطر : ٥ , ٢٢ سم .

الحفظ : متحف اللوفر رقم : K 3435

مكان الصناعة : الموصل^(١) .

التوصيف الزخرفي : (لوحة ٧)

الإبريق مكون من ثلاث أجزاء كما هو متعارف عليه في صناعة الأباريق بصفة عامة ، و الأباريق الأيوبية بصفة خاصة حيث يتكون من :

١- الرقبة ٢- البدن ٣- القاعدة .

أولاً : الرقبة

تحتوي الرقبة على عدد من الأشرطة الزخرفية المختلفة فهي تبدأ بشريط من الزخرفة الهندسية عبارة عن أشرطة رأسية قصيرة مكفتة بالفضة والنحاس الأحمر في وضع التبادل^(٢) . يليه شريط من الزخرفة النباتية التي نفذت بالحفر البارز وهي عبارة عن فرع نباتي يدور حول الرقبة مع وجود ورقة نباتية به ، ثم يلي ذلك شريط آخر يحمل كتابة نسخية تقرأ على النحو التالي :

«العز الدائم والإقبال الزائد والدولة الباقية والكرامة» .

ثم يلي هذا الشريط الكتابي نتوء بارز يليه زخرفة بدأت من أعلى البدن وانتهت أسفل الرقبة بورقة نباتية مدببة ومكررة في وضع متماثل .

(١) راجع : Migeon G., Manuel d'Art Musulman, II, Paris, 1927, P. 58; Rice D.S., Studies., II P. 69.

(٢) يلاحظ أن نفس الطريقة وهي التكفيت بالفضة والنحاس الأحمر قد استعملها الصانع « شجاع بن منعة الموصل » .

ثانياً: البدن

عبارة عن بدن كروي به صنوبر ينتهى برأس تنين ، وكذلك المقبض الذى يبدأ من الجزء العلوى على البدن وينتهى عند قمة الرقبة على شكل حيوان فاتحاً فمه^(١) . أما زخارف البدن فهى عبارة عن أشرطة مختلفة حيث تبدأ من أعلى إلى أسفل على النحو التالى :

تبدأ بدائرة مفصصة شغل داخل دوائرها بزخرفة وأفرع نباتية تنتهى بورقة نباتية أسفل الرقبة . يلى ذلك شريط من الكتابة الكوفية الهامة حيث يحتوى هذا الشريط على اسم الصانع إبراهيم بن مواليا وقد نقشت الكتابة على أرضية نباتية دقيقة . وتقرأ الكتابة على النحو التالى :

«العز والنصر و الإقبال والعمر والجود والمجد والأفضال وا / لكرم و الحلم والعفو لشاخص ضربها^(٢) عمل إبراهيم بن مواليا^(٣)» .

يلى الشريط الكتابى السابق شريط محصور بين شريطين ضيقين من الزخرفة المجدولة ، ويحتوى هذا الشريط على رسوم آدمية وحيوانية على أرضية نباتية زخارفه تظهر على النحو التالى :

فيظهر رسم ثلاثة أشخاص يسرون وبصحبتهم حيوان الصيد ويتوسطهم جواد يتقدمه الشخص الاول الذى يسير وبصحبتهم حيوان الصيد ، والثانى الذى

(١) يبدو من طريقة صناعة كل من « الصنوبر والمقبض » وكذلك زخارفهما أنهما مضافين فى العصر الحديث حيث يظهر الاختلاف واضحاً بين الزخارف الدقيقة على البدن والرقبة والزخارف الموجودة على كل من المقبض والصنوبر كما أنه يتضح أن التقليد قد بآء بالفشل عندما فشل المقلد فى محاكاة نفس الزخارف الموجودة على القطعة بالإضافة إلى فشله أيضاً فى صناعة التكفيت بالفضة والنحاس الأحمر الذى يتضح بجلاء على بدن ورقبة القطعة ويختفى تماماً على كل من المقبض والصنوبر أضف إلى ذلك تلك الصور القديمة للإبريق والتى ظهر فيها الإبريق بدون المقبض والصنوبر (المؤلف) .

(٢) قرأ (Rice) هاتين الكلمتين على النحو التالى : «لشاخصها» كما ذكر أنه صححها من القراءة القديمة «لشاخص ضربها» ومن خلال الدراسة الميدانية أنا أتفق والقراءة القديمة «لشاخص ضربها» . راجع : Rice

D.S., Studies, II, PP. 72-73.

(٣) ورد اسم الصانع «إبراهيم بن مواليا» بنفس الشكل المذكور على تحفيتين معدنيتين مؤرختين :-

الأولى : علبة إسماعيل بن ورد الموصلى الذى لقب نفسه بتلميذ بن مواليا الموصلى .

الثانية : إبريق قاسم بن على الذى يصف نفسه «غلام بن مواليا الموصلى» .

يضع يده على ظهر الجواد الذي يسير بجواره ثم الثالث الذي يسير خلفه ممسكا بيده عصا ويحمل على كتفه أدوات الصيد ، والمنظر يمثل الخروج فى رحلة صيد . كما يظهر منظر ثلاثة أشخاص أحدهم يمتطى صهوة الجواد بينما الآخر يقف خلفه ويمسك بيده اليمنى عصا قصيرة ويحمل على اليد والكتف الايسر أدوات الصيد فى حين أن الثالث يظهر وقد جلس أمام حيوان الصيد الذى يبدو أنه كلب الصيد ويظهر كذلك رسم الصياد ومعه طائر الصيد يقف على ذراعه الايسر . ويظهر رسم يمثل شخصين احدهما يمسك بكلب الصيد والآخر يحمل أدوات الصيد ومعهما حيوان الصيد . كما يشاهد مناظر لبعض الأشخاص فى حالة وقوف بالاضافة لرسم أشخاص يصطحبون حيوانات الصيد ورسم للخيل . وقد رسمت جميع المناظر على أرضية نباتية . وبالإضافة لمناظر الصيد السابقة يظهر مناظر تمثل رجال البلاط حيث يظهر رسم أمير جالس على العرش وحوله شخصان واقفان ويشاهد وهو جالس الجلسة العربية المعروفة والتي ظهرت فى رسوم وتصاوير المخطوطات العربية^(١) .

يلى هذا شريط من الكتابة النسخية التى شغلت على أرضية نباتية دقيقة نصها كالآتى :

«العز الدائم و الاقبال الشامل و العمر الخالد و الامر النافذ و الجد الصاعد والعز و البقا (ء) والحمد و الثنا (ء) والمجد و البها (ء) و الظفر بالاعداء والدولة القاهرة و الافعال الفاخرة و الكرامة العالية و السلامة الكاملة والشفاعة والتكبر لصاحبه»^(٢) .

يلى الشريط السابق شريط يعتبر أعرض الأشرطة على سطح البدن وهذا الشريط محصور بين شريطين ضيقين من الزخرفة المجدولة شغل قسمه العلوى

(١) راجع : Buchthal H., (Hellenistic) Miniatures in Early Islamic Manuscripts, *Ars Islamic*: 7, 1940, pp. 125-133; Hoffman E., The Author Portrait in Thirteenth - Century Arabic Manuscripts, *Muqarnas*, Vol. 10, Leiden, 1993, pp. 6-10.

(٢) الدراسة التطبيقية بمتحف اللوفر .

بأشكال عشرة عقود فى كل عقد من العقود العشرة منظر زخرفى كما يوجد فى القسم الأسفل مناظر مختلفة تمثل لعبة البولو على أرضية نباتية دقيقة . يمكن شرحها على النحو التالى :

العقد الأول : يظهر أسفله منظر لشخصيتين جالستين أسفل شجرة مثمرة^(١) .

العقد الثانى : فيظهر أسفله منظر لشخصيتين جالستين أسفل شجرة كبيرة مثمرة حيث يظهر أحدهما وقد أمسك بالقوس والسهم ووجهه إلى أعلى ليحاول اصطیاد الطيور التى تهبط على فروع الشجرة فى حين يظهر الآخر وهو يتابعه باهتمام .

العقد الثالث : يظهر به شخصان واقفان ومتشابكى الأيدي من ظهورهما وكأنهما يتدربان على بعض ألعاب الفروسية .

العقد الرابع : يظهر منظر لشخصين فى وضع الجلوس أسفل شجرة مثمرة ويظهر أحدهما وهو يمسك بكأس فى يده اليسرى بينما الآخر يضع يده اليمنى على جذع الشجرة فى انحناء بسيطة .

العقد الخامس : اثنين يقفان أسفل شجرة مورقة حيث يقف على أحد فروعها طائر ويبدو أحدهما وهو يحاول اصطیاد الطائر بواسطة أنبوبة النفخ بينما الآخر يضع يده على جذع الشجرة ويتابعه .

العقد السادس : يظهر به شخصان يقفان أسفل شجرة .

العقد السابع : يظهر به شخصان يتدربان على أوضاع بدنية من ألعاب الفروسية . كما يظهر شخصان موسيقيان أحدهما يمسك مزمارا والآخر يعزف على آلة الهارب فى حين يظهر طائر فوق رؤوسهما على العقد الثامن .

العقد التاسع : منظر لشخصين جالسين أسفل شجرة مثمرة .

(١) من المظاهر التى وجدت على هذا الابريق هى الطريقة التى عولجت بها رسوم الأشجار ، لاسيما الجذوع، حيث كانت تتألف من أشكال قمعية تتداخل مع بعضها وهى تذكرنا برسوم المدرسة العربية للتصوير اصف إلى ذلك رسوم الطيور ذات الوجوه الأدمية. راجع: Rice, D.S., op. cit., pp. 72-73 ، صلاح العبيدى، التحف المعدنية، ص ٦٦-٦٧ .

أما العقد العاشر فيظهر به شخصان يقفان فى انحناء بسيطة ويحيط بهما فروع نباتية كما يلاحظ أن جميع الأشخاص يرتدون الملابس القصيرة، وقد شغلت كوشات العقود برسم لطائرين متدابرين^(١). أما الجزء الأسفل فيحتوى على مناظر للعبة البولو، حيث تظهر مناظر لأشخاص امتطوا صهوة جوادهم وامسكوا بالجوكان ليضربوا به كراتهم ويتبادلوا الأوضاع من قذف للكرة ثم الجرى وراءها فى سرعة فائقة لملاحقتها إلى المنافسة الشديدة بينهما حيث يظهر فى حركاتهم الجدية والمنافسة، وقد شغلت الأرضية بزخرفة نباتية دقيقة، ثم تنتهى الزخارف على البدن بشريط رسم عليه مثلث مقلوب مكفت بالفضة ينتهى برسم مربع صغير فى وضع مكرر ومتماثل ثم القاعدة خالية من الزخارف على خلاف الرقبة والإبريق التى ظهر عليها بوضوح التكفيت بالفضة والنحاس الأحمر^(٢).

إبريق يونس بن يوسف الموصلى

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٤٤ هـ / ١٢٤٦ م

المقاييس : الارتفاع : ٣٧,٥ سم ، القطر : ١٨ سم

الحفظ : The Walters Art Gallery in Baltimore no: 54-456 .

مكان الصناعة : الموصل^(٣)

(١) تظهر الملابس القصيرة والمفتوحة من الأمام نحو الجانبين حيث يتكرر هذا النوع من الملابس على تحف معدنية موصلية. راجع: Rice D.S., Studies, II, P. 75.

(٢) من المرجح أن هذا الإبريق قد صنع فى مدينة الموصل خلال النصف الأول من القرن السابع الهجرى ، الثالث عشر الميلادى ، إذ أن هناك بعض الأساليب الزخرفية التى يمكن نسبته إلى مدينة الموصل ، منها استعمال النحاس الأحمر فى التكفيت ، حيث يبدو أن تلك المادة ظلت تستعمل للغرض المذكور إلى حوالى منتصف القرن الثالث عشر الميلادى عندما بدأ صناع المعادن بالموصل يميلون إلى استخدام مادة الذهب فى التكفيت بدلا من النحاس الأحمر حيث أن التكفيت بالذهب لم يظهر قبل منتصف القرن السابع الهجرى ، الثالث عشر الميلادى. راجع: Rice D.S., Studies, II, P. 75.

(٣) راجع: Wiet G., Répertoire., XI, P. 176; Rice D.S. The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam, *Burlington Magazine*, Vol. 95, April 1953, P. 134 Ettinghauseun R. and Grace D. Guest, *The Iconography of a Kashan Lustre Plate*, Islamic Art and Archaeology, Berlin, 1984, PP. 588-589.

التوصيف الزخرفى (لوحة ٨)

يتكون هذا الإبريق فى شكله العام من ثلاثة أجزاء : الرقبة ، البدن ، والقاعدة ، ولقد تنوعت العناصر الزخرفية على الإبريق على النحو التالى :

أولاً : الرقبة

يزخرف الرقبة عدد من الأشرطة تبدأ من أعلى إلى أسفل بشريط ضيق نسبياً ذات زخارف نباتية . يليه شريط يضم أربع جامات مفصصة على أرضية قوامها فروع نباتية تضم هذه الجامات موضوعات طرب وموسيقى يحدها من أعلى وأسفل شريطان يضمنان كتابة دعائية بخط النسخ يليه حلقة بارزة ذات زخارف هندسية ثم شريط من الكتابة النسخية على أرضية نباتية تتضمن اسم الصانع وتاريخ الصناعة ويقرأ على النحو التالى :

«عمل يونس ابن (بن) يوسف النقاش الموصلى سنة اربعة (أربع) واربعين وستماية»^(١).

يلى الشريط الكتابى منطقة ذات زخارف نباتية ورسوم وريدات .

ثانياً : البدن

١. كتف البدن

يزخرف كتف البدن شريط يحتوى على ثمان جامات مفصصة تتصل مع بعضها بدوائر صغيرة مملوءة برسوم وريدات رباعية الأوراق نقشت على أرضية من زخارف هندسية عبارة عن حرف (T) المزدوج المعقوف أما وصف الجامات فهو كالتالى :

الجامة الأولى والثانية : يظهر عليهما منظر واحد قوامه منظر موسيقى ممثلاً فى ظهور شخصيتين تعزفان على الآلات الموسيقية المختلفة مثل القيثارة والعود والدف حيث ظهرا وهما يجلسان فوق مقعد مرتفع .

الجامة الثالثة والرابعة : يظهر عليهما منظر الصيد الذى يمتطى صهوة الجواد ويرافقه طيور الصيد وقد رسم المنظر على أرضية نباتية .

(١) العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٧٢ - ٧٤ .

الجماعة الخامسة : ظهر عليها شخصان يحمل كل منهما سيفاً فوق كتفه وكذلك فقد رسم المنظر فوق أرضية نباتية.

الجماعة السادسة : يظهر عليها شخصان أحدهما يحمل إناء والآخر يحمل صولجانا وكذلك فقد رسم المنظر فوق أرضية نباتية .

الجماعة السابعة والثامنة يظهر عليهما شخص يجلس على العرش ويقترّب
منه شخص آخر ينحني ليقبل يديه كما يظهر خلفهما الحارس الذى يمسك
بسيفه (١).

٢. البلد

يزخرف البدن عدد من الأشربة الزخرفية المختلفة قوامها كالتالى :-

الشريط الأول : عبارة عن شريط من الكتابة بالخط الكوفي المصفور يشتمل على عبارات دعائية يتخللها عدد من الجامات الدائرية الشكل المملوءة بالزخرفة النباتية الدقيقة وكذلك رسوم الجامات الدائرية المملوءة بالزخرفة الهندسية قوامها حرف (Y) بشكل متشابك ومكرر. يليه أعرض الأشرطة الزخرفية على البدن حيث يحتوى على ست جامات مفصصة وأخرى دائرية الشكل على أرضية من فروع نباتية دقيقة أرابيسك ذات موضوعات متعددة فهي على النحو التالي :

الجمامة الأولى : يظهر عليها رسم صياد يمتطى صهوة جواده وشد قوسه نحو أسدا يحاول الفرار في نفس الوقت الذى يتابعه طائر الصيد حيث وقف على رأس الجواد فى حالة استعداد وتأهب والمنظر مفعم بالحركة كما يلاحظ رسم هالات حول رأس الصياد وقد رسم المنظر على أرضية نباتية .

الجماعة الثانية : تشبه الجماعة الأولى من حيث المنظر العام ولكن هنا يستخدم الصياد الرمح بدلا من السهم والقوس ويلتفت إلى الخلف ليطعن دبا شرع في

(١) يوجد تشابه بين هذا المنظر والمناظر التي صورت في مخطوط أبي الفرج الأصفهاني « كتاب الأغاني » المؤرخ في سنة ٦١٤ هـ / ١٢١٧-١٢١٨م ، والمحفوظ في المكتبة الأهلية باستانبول. راجع: - Rice., The Aghani., pp. 128-134.

مهاجمته ووثب تجاهه، ويلاحظ كذلك اختفاء طائر الصيد ربما لعدم وجود مساحة لرسم الطائر أو أن المنظر قد تحول إلى منافسة وصراع بين الصياد والحيوان، ورسم المنظر على أرضية نباتية من رسوم ارايسك.

الجمامة الثالثة : يظهر عليها رسم لاثنين من الموسيقيين يجلسان فوق منصة ويظهر أحدهما وهو يعزف بالنّاي والآخر يعزف على العود ، فى حين يتوسطهما رسم شجرة فوقها طائرين متقابلين، ورسم المنظر على أرضية نباتية ارايسك.

الجمامة الرابعة : تضم شخص جالسا على العرش ويقترب منه شخص آخر ينحنى ويقبل يديه كما ظهر خلفهما الحارس الذى يحمل الصولجان وهو يشبه المنظر السابق على كتف الإبريق كما تحيط الهالات حول الرؤوس وكذلك وجود الأرضية النباتية الدقيقة.

الجمامة الخامسة : يظهر عليها منظر الصياد الذى يحمل رمحا طويلا ويقف بجوار جواده ويحيط به طيور الصيد وكذلك كلب الصيد أسفل الجواد فى حين يوجد شخص ثان يجلس على الارض ويرفع يديه بمحاذاة رأسه ربما لمراقبة الموقع وكذلك فقد رسم المنظر على أرضية نباتية.

الجمامة السادسة : يمثل أميراً جالسا على العرش وحوله اثنان من الحرس اللذان يحملان الصوالة ويتقدم هذا المنظر رسم أسدين متعاكسين ، وقد رسم المنظر على أرضية نباتية.

ثم يلى هذا الشريط شريط آخر من الكتابات الكوفية المصفورة يشبه الشريط الذى يسبق رسوم الجمادات ثم محيط قاعدة الإبريق التى تحتوى على شريط من الكتابة الكوفية يقطعها عدد من الدوائر الصغيرة ذات الرسوم الآدمية . أما المقبض والصنبور فيزخران بزخارف نباتية بسيطة^(١).

(١) راجع : Wiet G., Répertoire., XI, P. 1176, Rice D.S., The Aghani., pp. 128-134
Ettinghausen R. and Others, The Iconography., pp. 588-589.

إبريق يحمل توقيع على بن عبدالله العلوى

المادة : البرونز المكفت بالذهب والفضة

التاريخ : النصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م^(١)

المقاييس : الارتفاع : ٣٧,٣ سم / ٦,٢ سم

الحفظ : Museum für Islamische N : 1 - 65 - 80

مكان الصناعة : الموصل

التوصيف الزخرفى :- (لوحة ٩)

أولاً : البدن

يبدأ البدن من أسفل بالقاعدة التى يشغلها شريط من الزخارف الكتابية ورسوم الجمامات يحصره شريطان ضيقان من الزخرفة المعروفة بحبات اللؤلؤ الساسانية ، اما الكتابة فهى بخط النسخ يتخللها ثمانى جامات صغيرة مفصصة الشكل يضم كل منها رسم زوج من الطيور فوق فروع نباتية ونص الكتابة كالاتى :

«العز والبقا (ء) والبر و / العطاء والعلو والعلا والحلم والحيا والجود والسخا والمجد السالم و ا / لنعيم الملا / زم / والهنا»^(٢).

يليه منطقة بروز ليبدأ سطح البدن بشريط من رسوم الحيوانات التى تعدو خلف بعضها يتخللها رسوم جامات شغلت بزخارف هندسية من حرف (T) ، وهذا الشريط محصور بين شريطين ضيقين من الزخرفة الهندسية عبارة عن رسم مثلث بالتبادل . يليه شريط عريض من الزخارف عبارة عن رسوم ثمان جامات دائرية كبيرة وصغيرة بالتبادل ، أما الجمامات الكبيرة فهى دائرية من الخارج ومفصصة من الداخل وتصل تلك الجمامات مع بعضها بدوائر صغيرة تضم

(١) Bear Eva, Ayybuid Metalwork with christian Images, New York, 1989, pp. 15-16 .

(٢) أغلب الظن ان الابريق صنع فى مدينة الموصل خلال النصف الاول من القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى ، وذلك على أساس بعض المظاهر التى تميزت بها مدينة الموصل منها استعمال الذهب فى التكفيت بدلا من النحاس الاحمر ، ومثل بعض الموضوعات الزخرفية التى امتازت بها التحف المعدنية الموصلية منها وجود شخص جالس القرفصاء ، ويمسك بيده هلال وكذلك استخدام العنصر الهندسى المعروف المكون من حرف «T» الذى يغطى فى بعض الاحيان سطح الاناء . راجع : زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص ٢٤٥ ، العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٨٤ .

زخارف هندسية من حرف (T) بالشكل المزدوج ، وتضم هذه الجامات رسوم لأبراج السماء . كما شغلت أرضية هذا الشريط العريض بدوائر صغيرة بداخلها وريدة من ست بتلات وأيضا رسوم الطيور على أفرع نباتية وأيضا رسوم طيور محورة بأوجه آدمية وذات أجنحة .

يلى هذا الشريط شريط من رسوم الحيوانات التي تعدو خلف بعضها يتخللها رسوم جامات شغلت بزخارف هندسية من حرف (T)، وهذا الشريط محصور بين شريطين ضيقين من الزخرفة الهندسية عبارة عن رسم مثلث بالتبادل . يلى ذلك شريط عريض آخر من رسوم الجامات رباعية الفصوص موضوعة داخل دوائر اثنين من تلك الجامات تضم موضوع شخص يجلس على العرش يحمل بيده كأس شراب ، بينما يقف إلى يمين العرش ويساره تابعان كما يشاهد أسفل العرش حيوانان متعاكسان، أما الجامتان الأخريان فتضمان موضوعا واحدا يمثل صياد على فرسه وقد نقشت رسوم تلك الجامات على أرضية ذات زخرفة نباتية، وتربط تلك الجامات مع بعضها أشرطة تضم كتابة بالخط النسخ تقرأ على النحو التالى :

«العز والبقا (ء) والبر و / العطاء والعلو والعلا والحلم والحيا والجود والسخا والمجد السالم وا/ لنعيم الملا / زم / والهنا»^(١).

وإلى أعلى وأسفل تلك الأشرطة توجد ثمانى جامات مفصصة، موزعة بالتساوى وتضم موضوعا واحدا، وهو شخص يمسك هلالا^(٢) وإلى يسار ويمين كل جامة من الجامات السابقة توجد جامات أخرى أصغر من السابقة، وهى

(١) العبيدى ، التحف المعدنية .، ص ٨٠ - ٨٤ .

(٢) ظهرت هذه الرسوم على عدد من التحف المعدنية التى تنسب صانعتها إلى مدينة الموصل مثل:

- طست على بن عبدالله الموصلى المحفوظ فى 81 - 65 - 1 : Museum für Islamische N.

- ابريق شجاع بن منعة الموصلى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن .

- شمعدان ابن فتوح الموصلى محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم ١٥١٢١ .

- شمعدان محفوظ بمتحف معهد العالم العربى بباريس رقم . AL 82-08

- شمعدان بدر الدين لؤلؤ المحفوظ بمتحف الارميتاج رقم : UPL 498

- صينية بدر الدين لؤلؤ المحفوظة بمتحف فكتوريا وألبرت رقم : 905-1970

- صينية بدر الدين لؤلؤ المحفوظة فى Museum für Völkerkunde, Münnchen

- علبة بدر الدين لؤلؤ المحفوظة فى المتحف البريطانى بلندن رقم : 674-30-12-78.

مثمثة الشكل ذات زخارف هندسية ، أما أرضية هذا الشريط فقد زينت برسوم طيور ويط وكذلك رسوم حيوانات بأحجام صغيرة وهذا الشريط محصور بين شريطين ضيقين شغلا برسم المثلث . يليه شكل منطقة تصل بين البدن والرقبة وهى ذات أحد عشر فصا، وتضم كل واحدة منها رسوم زوج من الطيور فوق فروع نباتية دقيقة أرايسك.

ثانياً: الرقبة

تبدأ زخارف الرقبة بشريط تزخره عدد من العقود المفصصة التى يضم أشكالاً آدمية منفردة فى حالة وقوف وهى تعتبر مثال واضح للرسوم المسيحية ، وتبادل مع القسم الآخر الذى يضم رسوم زوج من طيور متقابلة على أرضية نباتية وهى موضوعة بالتبادل ، أما كوشات العقود فتضم زخارف نباتية . يليه حلقة بارزة عن الرقبة يتبعها شريط عريض يحتوى على دائرتين كبيرتين تضم كل واحدة منهما جامة مفصصة تحتوى على رسم شخص متوج . أما فوهة الإبريق فمزودة بغطاء مزين من الخارج بزخارف مختلفة كما يضم محيط الغطاء الخارجى شريطا عليه كتابة نسخية على أرضية ذات زخارف نباتية تتخللها أربع دوائر صغيرة تضم رسوم وريادات ويقرأ النص الكتابى على النحو التالى :

«العز والبقا(ء) والعطا(ء) والعلو والعلا والجود والسخا والمجد والهناء والصفاء(ء) لصاحبه»^(١).

أما سطح الغطاء فيظهر على القسم العلوى منه رسم أسدين متعاكسين ، بينما يشاهد على القسم الأسفل رسم طائرين لكل منهما وجه آدمى . أما السطح الداخلى للغطاء فيزينه شريط يضم توقيع الصانع بالخط النسخى على أرضية نباتية يظهر عند منتصفه من أعلى وأسفل رسم جامتين تضم كل منهما رسوم زوجين من الطيور المتقابلة بين فرع نباتى ، وإلى يمين ويسار الجامتين يوجد أربع دوائر صغيرة تضم رسوم وريادات بينما شغلت الأرضية بزخارف نباتية ، ويقرأ النص كالتالى :

(١) راجع : Bear Eva, Ayyubid Metalwork; PP. 15-17

«عمل على بن عبدالله العلوى النقاش الموصلى»^(١).

ثالثاً: الصنبور والمقبض

هو عبارة عن عمود مستقيم ويحتوى على أشرطة أفقية وطولية تضم زخارف هندسية ونباتية كما تضم كتابات دعائية بالخط الكوفى .

المقبض : محلى من أعلى بأكرة كروية الشكل ، وتزين المقبض زخارف هندسية ونباتية ورسوم طيور^(٢) .

طست يحمل توقيع : على بن عبد الله العلوى الموصلى

المادة : البرونز المكفت بالذهب والفضة

التأريخ : النصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م

المقاييس : الارتفاع ١٧سم / القطر : ٤٢,٢سم ، قاعدته قطرها : ٣٢,٧سم

الحفظ : Nuseum für Islamische N: 1 - 65 - 81

الموصل : الموصل

التوصيف الزخرفى للسطح الخارجى (لوحة ١٠)

يعد هذا الطست تحفة فنية بحيث اجتهد الصانع فلم يترك عليه جزءا خاليا من الزخرفة لدرجة أنه لم يترك القاعدة الخارجية دون شغلها بالعناصر الزخرفية .

أولاً: السطح الخارجى

ينقسم السطح الخارجى إلى خمسة أشرطة تبدأ من أسفل إلى أعلى على النحو التالى :

الشريط الأول : عبارة عن زخرفة كتابية بالخط الكوفى الهندسى المضفور يتخلله عدد من الجامات المفصصة التى شغل داخلها برسم طائرين متقابلين يعلو

(١) راجع : Rice D.S., Inlaid., PP. 311-326 .

(٢) العبيدى ، التحف المعدنية . ، ص ٨٠ ، ٨٤ .

رأسهما زخرفة نباتية . يليه شريط ضيق من الزخرفة المجدولة التى يوجد بداخلها رسم لدوائر صغيرة ثم يأتى الشريط الثانى الذى شغل برسوم جامات ودوائر ، أما الجامات فقد شغل داخلها رسم لشخص جالس فى وضع جانبى يعزف على الناي أو يضرب على الدف بالإضافة إلى أشخاص فى وضع المواجهة فى مناظر شراب وطرب كما شغلت الأرضية برسم لوريدة ثمانية الفصوص^(١) .

يليه الشريط الكتابى الذى يتخلله رسوم جامات كبيرة ودوائر صغيرة شغلت بزخرفة هندسية على هيئة حرف (Z) وهذا الشريط محصور بين شريطين ضيقين من الزخرفة الهندسية، أما الكتابة فهى بخط النسخ على أرضية من الزخارف النباتية نصها كالتالى :

«العز والنصر والاقبال والنعم والجد والمجد والافضال والكرم والعلو والحلم اشيا علوت بها فحار فى وصفك الاعراب والعجم ذلت لديك البرايا إذا ادراك القمر اصل الوجود وكانوا الناس فى العدم»^(٢) .

أما الدوائر الصغيرة فتضم زخارف هندسية فتقطع الشريط إلى ست جامات كبيرة مفصصة تتصل من أعلى وأسفل بأنصاف جامات تضم أشكالاً هندسية من حرف (Z) فهى على النحو التالى :

الجمامة الأولى : تمثل فارساً على جواده يمسك سيفاً بيده اليمنى ويطعن به حيوان .

الجمامة الثانية : تمثل شخصان يجلسان على تخت ينتهى من الجانبين برسم أفعى والشخص الذى على يمين الجمامة يمسك كأساً بيده اليمنى ، أما الآخر

(١) العبيدى ، التحف المعدنية . ، ص ٨٠ ، ٨٤ .

(٢) من خلال مقارنة هذا النص بالنصوص التى وردت على التحف المعدنية الخاصة بـ « بدر الدين لؤلؤ » يتضح ان هناك تشابه كبيراً بينهم بالإضافة الى وصف صاحب هذه التحفة بكلمة « القمر » التى ترتبط مع اسم « بدر الدين لؤلؤ » وكذلك من ناحية الاسلوب الفنى والزخرفى ووجود الشخص الذى يحمل بين يديه هلال يجعلنا نرجح ان تكون هذه التحفة صنعت لبدر الدين لؤلؤ . راجع: Rice, The Brasses., pp. 627-628 .

فيشاهد وهو يضرب على دف وقد ظهرت بينهما شجرة ، كما ظهر أسفل التخت
رسم حيوانين متعاكسين .

الجاماة الثالثة : تمثل رسم أمير جالس على العرش يمسك بيده كأس شراب
يحف به من اليمين واليسار شخصان ، بينما ظهر في أسفل العرش رسم حيوانين
متعاكسين .

الجاماة الرابعة : رسم فارس على جواده يصطاد بالقوس والسهم .
الجامتان الخامسة والسادسة : فموضوعاتها تشبه موضوعات الجامتين الثانية
والثالثة .

يليه شريط آخر يشبه الشريط أسفل الشريط الكتابي من حيث وجود الجامات
التي تضم رسوم الموسيقيين ومناظر الشراب بالإضافة إلى الدوائر الصغيرة التي
تضم الوريدة ثمانية الفصوص . أما رقبة الطست الخارجية فقد نقش الصانع اسمه
بخط النسخ على خلفية خالية من كل زخرفة ونص الكتابة كالاتى :

«عمل على ابن عبد الله العلوى النقاش الموصلى»^(١)

القاعدة الخارجية للسطح

يلاحظ أن الصانع لم يتركها دون زخرفة حيث تحتل مركز القاعدة جاماة
دائرية الشكل تضم عنصرا هندسيا على خلفية ذات زخارف نباتية دقيقة كما
يحيط بتلك الجاماة شريط ذو اربعة أقسام تضم كتابة بالخط الكوفى تتألف من
كلمات دعائية مكررة وذلك على أرضية ذات زخارف نباتية حلزونية الشكل وبين
كل قسم من أقسام الشريط الأربعة نجد ثلاث جامات تضم زخارف نباتية دقيقة ،
وعند منتصف كل قسم من أقسام الشريط الكتابي المذكور من اعلى وأسفل يوجد
عنصر نباتي زخرفى وكذلك مجموعة وريادات ذات ست بتلات ، يلي ذلك
شريط قوامه خطوط مصفورة ، أما المساحات بتلك الأشرطة والدوائر فقد تركت
خالية من الزخرفة .

(١) راجع : العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٨٠ - ٨٢ .

كما يلاحظ أن حافة قاعدة الطست الخارجية تتألف من شريط ضيق نسبيا يضم كتابة بالخط الكوفي المصفور^(١) تتخللها عدد من جامات تضم كل منها رسم طائرين متقابلين بينهما فرع نباتي^(٢).

ثانياً: السطح الداخلى

يوجد على السطح الداخلى للطست شريط عريض يدور حول الجدار وهو ذات ارضية نباتية تملؤها مجموعة كبيرة من رسوم البط والطيور ، ويضم الشريط كذلك عددا من الجامات ذات أحجام وأشكال وموضوعات مختلفة عشر منها رباعية الفصوص وهى اكبر الجامات الموجودة على هذا الشريط تحيط بكل واحدة منها دائرة كبيرة غير كاملة الاستدارة ، ونصف تلك الجامات تضم رسوم أشخاص متوجين مع خدم وموسيقيين تتبادل مع النصف الآخر التى تضم فارسا يصطاد الطيور ، وأخرى يطعن حيوانا بسيف طويل ، وتصل بين تلك الجامات أشرطة تضم كتابة نسخية على خلفية من الفروع النباتية ، وتقرأ الكتابة على النحو التالى :

«العزوالبقا(ء) والبر والعطا(ء) والعلو والعلا والجود والسخا والمجد والنما والنور والصفاء والصبر والرضا والحلم والحياء والدهر والوفاء والنصر على الأعدا(ء) لصاحبه أبدا» .

وخلفيات تلك الجامات تتألف من زخارف نباتية محورة عن الطبيعة . وإلى اعلى وأسفل تلك الأشرطة الكتابية توجد عشرون جامة مفصصة موزعة بالتساوى كما تضم موضوعا واحدا يتمثل فى رسم شخص يجلس القرفصاء ويمسك بيده هلالا .

(١) الخط الكوفي المصفور : وهو نوع من الزخارف الكتابية التى بولغ فى تعقيدها أحيانا الى حد يصعب فيه تمييز العناصر الزخرفية ، وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة كما قد تضفر كلمتان متجاورتان او اكثر لكى ينشأ من ذلك اطار جميل من التضفير . راجع :

Grohmann A., The Origin and Early Development of Floriated Kufic, *Ars Orientalis*. Vol. II, 1957, PP. 183-185.

(٢) راجع : Rice D.S., *Inlaid*, PP. 311-326 .

كما يحيط بكل جامعة من الجوامات السابقة من اليمين واليسار جامعة مثمنة تضم شكلا هندسيا كما يحد الشريط السابق من أعلى وأسفل شريطان ضيقان نسبيا يضمان رسوم حيوانات تجرى على أرضية ذات زخرفة نباتية كما يتخلل تلك الرسوم الحيوانية مجموعة من جامات مثمنة ذات أشكال هندسية^(١).

أما الحافة السفلية من الجدار فتزينها زخارف نباتية ورسم لزهرة بسيطة، ويحتل مركز قاع الطست شكل يشبه الطبق الشمسي تحيط به دائرة عليها ست جامات دائرية الشكل تضم رسوما من المحتمل أنها تعبر عن الأبراج السماوية ومحاطة بزخارف هندسية على شكل حرف (T) وتتبع الدائرة السابقة دائرة أخرى تحتوى على اثنتى عشرة جامعة دائرية الشكل، ست منها كبيرة تضم جامات رباعية الفصوص والستة الباقية أصغر وتتصل من أعلى بأربع جامات مفصصة وهى موضوعة بالتبادل مع بعضها حيث تضم كل جامعة صورا مختلفة أغلب الظن أنها تمثل الكواكب السيارة، وأما الأرضية التى تحيط بها فهى ذات زخارف تشبه زخارف أرضية الشريط العريض الموجود على الجدار الداخلى. أما حافة قاع الطست فتألف من خطوط مخروطية الشكل^(٢).

(١) راجع : حسين العيلى ، التحف المعدنية ، ص ٨٠ - ٨٤ .

(٢) Berchem M.V., Notes d'archéologie Arabe, Etude sur les Cuivres Damasquinés et les Verres émailés, *JA* , Tome III, 1904, P. 30.

شمعدان يحمل توقيع ابن فتح الموصلى

المادة : شمعدان من النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التاريخ : النصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م

المقاييس : الارتفاع : ٤, ٣٥ سم ، القطر : ٨, ٣١ سم

المتحف : متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ١٥١٢١

مكان الصناعة : الموصل

التوصيف الزخرفى : (لوحة ١١)

أولاً: البدن

البدن على هيئة أسطوانة قطرها من أسفل (٨ ، ٣١ سم) وارتفاعها (٨ ، ٢٠ سم) تبدأ العناصر الزخرفية بالبدن من أسفل بشريط ضيق من الزخارف المجدولة ثم يليه شريط ضيق آخر من الزخرفة النباتية واللفائف ثم يلى ذلك منطقة بروز حتى تنتهى بمنطقة بروز أخرى تحصر بينها ثلاثة أشرطة زخرفية أوسعها أوسطها فهى تبدأ من أعلى وأسفل بشريطين يحملن رسوم آدمية فى أوضاع مختلفة وحركات متباينة تمثل طربا وشرابا ورقصا على أرضية تتكون من فروع نباتية حلزونية الشكل وبعض هؤلاء الأشخاص يعزفون على آلة موسيقية كالقيثارة والعود والدف وغيرهم يشربون من كؤوس يحملونها بأيديهم ، بالإضافة إلى مناظر أشخاص فى أوضاع رقص وطرب يتخللها جامات مفصصة ستة منها فى الشريط السفلى وخمسة فى الشريط العلوى تمثل جميعها موضوعا واحدا وهو القنص حيث يظهر طائر الصيد وقد انقض على فريسته^(١).

اما الشريط الاوسط فهو الرئيسى ويحده من اعلى وأسفل صف من زخرفة مؤلفة من حبات اللؤلؤ الساسانية ويحتوى على ست جامات كبيرة متعددة الفصوص يربطها ببعضها شريط عليه كتابة نسخية وأخرى من النوع الكوفى المضفور موضوعا بالتبادل قرأها لأول مرة العبيدى كالآتى :

(١) راجع : العبيدى ، التجف المعدنية ، ص ١٠ .

«العز والبقا(ء) والظفر با . لاعداء(ء) ودوام الرخا(ء) والرفعة والإرتقا(ء) والدو» .
ويحيط بالشريط الكتابي المذكور من أعلى وأسفل عدد من الجامات دائرية صغيرة تضم موضوعات شائعة على التحف المعدنية الموصلية وهو شخص جالس القرفصاء ويحمل بين يديه هلال على أرضية من خطوط هندسية على شكل حرف (Y) في وضعين مختلفين وموضوعات الجامات الستة^(١) على النحو التالي :

الجامعة الاولى : تمثل أمير في مجلس شراب وطرب حيث يظهر وهو جالس على مقعد يشبه كرسي العرش يحيط به شخصان على يمينه ويساره أما الشخص الأيمن فيقدم له كأس الشراب كما يحمل سيفاً طويلاً في خصره^(٢) ، والشخص الأيسر يحمل بلطة من النوع المعروف في أوقات الحروب بينما يوجد في مقدمته ثلاثة أشخاص موسيقيين هم من اليمين إلى اليسار :

الأول : يعزف على آلة الهارب أو القيثارة

الثاني : يضرب على الدف

الثالث : يعزف بالناي

الجامعة الثانية : عبارة عن رسم أمير جالس القرفصاء يمسك بيده اليمنى سيفاً ويده اليسرى يحمل كأساً وعلى يمينه ويساره الحارسان يحمل كل منهما صولجاناً يتقدمه ثلاث موسيقيين هم كالآتي :

الأول : عازف الناي .

الثاني : راقص الألعاب البهلوانية .

الثالث : امرأة تضرب على الدف أو تصفق بكلتا يديها .

(١) كذلك يلاحظ في خلفيات هذه الجامات الستة أنها ذات زخرفة من الفروع النباتية البسيطة ومن الملاحظ أن معظم الأشخاص الجالسين على العرش والصيادين يرتدون أغطية الرأس المختلفة بينما الحراس وبقية الأشخاص يظهرون حاسري الرؤوس . راجع : العبيدي ، التحف المعدنية ، ص ١٠٠ .

(٢) اعتقد العبيدي أن الشخص الذي يقوم بتقديم الشراب إلى الأمير امرأة وأرى أنه رجل ومن خلال الدراسة التطبيقية ومقارنة هذا الرسم بالرسوم الأخرى على التحف المعدنية الأيوية وكذلك الملابس الذي يرتديها هذا الشخص بالإضافة إلى وجود سيف طويل في خصره كما تستطيع التأكد من ذلك عندما تشاهد رسم سيدة في الجامعة المجاورة حيث يتضح مدى الاختلاف بين الرسمين وبذلك يمكن القول أنه يمثل أحد الحراس القائمين على الحراسة . راجع : العبيدي ، التحف المعدنية ، ص ١٠٠ .

وقد رسمت هذه المناظر على أرضية نباتية وكذلك رسم طائر الصيد خلف الأمير الجالس .

الجمامة الثالثة : تمثل رسم صياد يمتطى صهوة جواده ويشد قوسه مصوبا سهمه نحو حيوان يظن أنه من الخنازير البرية ويحيط بالجهة اليسرى والسفلى من الجمامة طائر وأرنب وكلب الصيد المرافق للصيد .

الجمامة الرابعة : تمثل رسم صياد يمتطى صهوة الجواد ويحمل بيده اليمنى سيفاً وبيده اليسرى حيواناً خرافياً^(١) ويظهر فى أسفل الصورة رسم أرنب .

الجمامة الخامسة والسادسة : تمثل موضوعاً واحداً حيث نرى فى مركز كل دائرة طائر ينقض على آخر تحيط بهما مجموعة من رسوم وحيوانات مختلفة فضلاً عن الرسوم الأدمية فى وضعيات متداخلة ومتشابكة^(٢) .

ويظهر كذلك على حافة البدن أنه تزخرفه شريط قوامه فرع نباتى متموج يليه من أعلى شريط ضيق من الزخرفة النباتية واللفائف .

ثانياً ، كتف الشمعدان

يوجد على كتف الشمعدان شريطان ، الأول ضيق يؤلف المحيط الخارجى وقوام زخارفه حيوانات مختلفة يجرى بعضها وراء البعض ، يليه إلى الداخل شريط عريض مزين باثنى عشر جملة دائرية الشكل توضح بها رسوم الأبراج السماوية ، ولكن سقط معظم تكيفاتها مما صعب تتبع مناظرها^(٣) .

(١) الحيوان الخرافى : لاقت رسوم الكائنات الخرافية ترحيباً كبيراً لدى الفنان لأنها كانت تتفق فى تركيبها مع البعد عن الواقع ومحاكاة الطبيعة كما يشار إلى أنها من بين العناصر التى ورث الفنان المسلم استخدامها عن الفنون السابقة أو تأثر بها ضمن عناصر زخرفية أخرى ، بغض النظر عن مدلول هذه العناصر أو معناها فى الفنون التى جاءت منها وبالتالى كان من نتيجة الاستخدام الزخرفى أن تتحول وتبعد أحياناً عن الشكل الأصيل . راجع : حسين رمضان ، سيمرغ العنقاء فى الفن الإسلامى ، مجلة كلية الآثار ، العدد السادس ، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٩٥ م ، ص ٢٤٦ .

(٢) ويلاحظ فى هاتين الجامتين ظاهرة تبدو غريبة فى فن التكيف وهى أن الأرضية المحيطة بالطائرين الموضوع الرئيسى قد كفت بخلاف ما هو متبع وشائع من قبل ذلك بحيث كانت الرسوم هى التى تكفت دون الأرضية وليس لدينا أى مثال آخر استعملت فيه هذه الطريقة فى تكيف التحف المعدنية المنسوبة إلى الموصل .

(٣) راجع : حسين العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ١٠٠ .

كما يوجد على بدن الشمعدان نصوص مضافة محزوزة حزا عميقا على الحافة الداخلية تقرأ كالآتي :

« شهاب »

شهاب (بن) ريحان

برسم دار دويدار الرومي^(١)

ثالثا: الرقبة

على هيئة اسطوانية ارتفاعها (٩, ٣) سم ويدور حول أسفلها شريط غير محدود من كتابة نسخية على أرضية ملساء تقرأ كالآتي :

«عمل الحاج اسماعيل نقش محمد ابن (بن) فتوح الموصلى المطعم ا جير الشجاع الموصلى النقاش »

اما وسط الرقبة فيدور عليها شريط واحد عريض يحده من أعلى وأسفل خطوط مخروطية الشكل مفصصة، وزخرفة الشريط أربع جامات دائرية الشكل تحصر بينها وريدات صغيرة رسمت داخل إطارات على أرضية تشبه تلك التي رأيناها على البدن ، أما موضوعات هذه الجوامات فهي طرب ورقص وهى بهذا لاتخرج عن بعض موضوعات أقسام الشمعدان الأخرى .

رابعا: الشعاع

تزدان بموضوعات كالطرب والشراب على النحو السابق وصفه^(٢).

(١) اضاف «شهاب بن ريحان» اسمه على هذا الشمعدان وكان يخدم عند سيدة يقوم برعايتها طواشى يسمى «دويدار الرومي» فقد استعمل لقب «دار» كلقب عام على نساء البيت المالك ، وكان اللقب اذا ورد بصيغة الافراد ومتبوعا باسم مذكر دل ذلك الاسم على طواشى لا على قريب ، ومن ذلك وروده فى حالة الاميرة الايوبية « مؤنسة خاتون » ابنة الملك العادل ابى بكر بن ايوب المعبر عنها «بدار اقبال» . راجع : المقرئى، الخطط ، ج ٢ ، ص ٢٨ . السلوك ج ١ ق ٢ ص ٣١٥ .

(٢) يبدو ان الشمعدان قد صنع فى مدينة الموصل وذلك لان محمد بن فتوح الذى تولى نقش وتطعيم زخارف هذا الشمعدان كان أجيرا لدى الصانع شجاع بن منعة الذى كان يصنع منتجاته فى مدينة الموصل بالاضافة إلى وجود العناصر الزخرفية التى تميزت بها مدينة الموصل، راجع : عبدالعزيز صلاح سالم، المعادن الأيوبية، ص ٣١٦ - ٣٢٢ .

شمعدان معهد العالم العربى بباريس

المادة : النحاس المكفت بالفضة

التأريخ : النصف الأول من القرن ٧ هـ / ٣١ م

الحفظ : متحف معهد العالم العربى رقم : Inv. AI 82-08

المقاييس : القاعدة : ٢٢سم ، الارتفاع : ٢٤سم .

مكان الصناعة : الموصل

التوصيف الزخرفى : (لوحة ١٢)

لا يختلف شكل هذا الشمعدان عن الشمعدانات الأخرى من حيث الشكل العام فهو مكون من البدن ، الرقبة ، والشماعة . (شكل ١)

أولاً: البدن

تبدأ الزخارف من أسفل بزخرفة عبارة عن عنصر الجدائل فى شريط ضيق ثم يليه شريط آخر عبارة عن زخرفة زهرة سداسية الفصوص فى وضع التبادل مع بحور ذات زخارف مختلفة حيث يظهر فى أحدهما زخارف نباتية ورسوم طيور مختلفة ، وفى الأخرى رسوم لحيوانات ذات وجوه آدمية تسير على أرضية نباتية دقيقة ومن بين هذه الحيوانات رسوم غزلان تسير فى اتجاهين متعاكسين وكذلك رسم فهدين متتابعين ويتخلل هذا الشريط ثمان جامات ذات زخرفة تمثل زهرة سداسية الفصوص وثمان بحور ذات زخارف مختلفة^(١) .

يلى هذا الشريط نتوء بارز ذات زخارف هندسية يليه اوسع الأشرطة على بدن الشمعدان حيث ينتصف البدن ويحدد بشريطين ضيقين من زخرفة الطيور المجنحة وكذلك رسوم الحيوانات التى تعدو خلف بعضها ، أما الشريط الرئيسى فزخارفه عبارة عن أربعة بحور كبيرة ذات كتابات بالخط النسخ يتخللها اربع جامات :

(١) تتشابه هذه الأشرطة الزخرفية مع أشرطة شمعدان «داود بن سلامة الموصلى» المحفوظة بمتحف الفنون الزخرفية بباريس .

اولا : تقرأ الكتابة كالآتى :

«عز لمولانا الملك المالك ا / لعالم العادل المؤيد المظفر / المنصور المجاهد
المرباط الاعز غياث الدنيا والدين مغيث الاسلام والمسلمين» .

ثانيا : زخارف الجوامات على النحو التالى :

الجمامة الأولى : يظهر فيها رسم صياد امتطى صهوة جواده وسار مسرعا
يطارد حيوانا أخذ فى العدو السريع محاولا الفرار فى حين يرافق الصياد طائر
الصيد الذى نشر جناحيه كأنه يشارك فى أحداث المعركة الدائرة بين الصياد وذلك
الحيوان الذى يحاول الفرار ، كما شغلت الأرضية بزخارف وأوراق نباتية .

الجمامة الثانية : يظهر فيها اثنين من الموسيقيين وقد جلسا على ما يشبه الأريكة
فأمسك أحدهما بالعود فى حين أمسك الآخر بألة الهارب ويرتديا الملابس العربية
الفضفاضة الطويلة ذات الأكمام كما رسم حول رؤوسهما الهالات وإن كانت
معالم الوجوه لا تظهر بها تفاصيل سوى الشعر وتحديد المعالم الرئيسية حيث
رسمت الوجوه بشكل جانبي وهذا الرسم على أرضية من الأوراق النباتية .

الجمامة الثالثة : يظهر عليها منظر لشخصين ، وقد جلسا على أريكة ويظهر
أحدهما وهو يعزف على العود كما يرتدى الملابس العربية الفضفاضة فى حين
يظهر الآخر وقد جلس وأمسك فى يده اليمنى كرة صغيرة وفى اليد اليسرى آلة
تشبه الآلات الفلكية ، وقد رسما الشخصين على أرضية نباتية كما يحيط
برؤوسهما رسوم الهالات .

الجمامة الرابعة : يظهر عليها منظر صياد يمتطى صهوة جواده ويسير مسرعا فى
حين يرافقه طائر الصيد كما رسم هذا المنظر على أرضية نباتية ويلاحظ على هذه
الجمامة وجود حروز غائرة قد شوهدت شكل الجمامة^(١) .

(١) ظهرت على هذه القطعة بعض الحروز الغائرة على رسوم بعض الجوامات وربما كان وراء ذلك سببين
أحدهما الاول : ان هذه الجوامات ترك أمر زخرفتها لأحد الأشخاص المساعدين للصانع أو أحد تلاميذه
الذى لم يستطيع الوصول إلى المستوى الذى نفذت به بقية زخارف القطعة .
الثانى : وهو الأقرب فى الاحتمال أن القطعة قد وقعت فى يد شخص حاول العبث ببعض زخارفها . من
الدراسة الميدانية بمتحف معهد العالم العربى بباريس .

يلى الشريط السابق نتوء بارز به زخرفة هندسية ، يليه شريط من الزخرفة النباتية ورسوم اللفائف الذى شغل برسوم دوائر صغيرة بداخلها زخارف هندسية ويلى هذا الشريط منطقة الكتف .

كتف الشمعدان

شغل كتف الشمعدان بشريطين من الزخارف على النحو التالى :

الشريط الأول : يسير حول الكتف ويحتوى على زخارف نباتية وحيوانية فيظهر منظر حيوانات متتابعة كما يتخلل الشريط أربعة جامات شغلت جميعها برسم وريدة سداسية الفصوص .

الشريط الثانى : أوسع الأشرطة نسبيا وزخارفه عبارة عن زخرفة الطيور ناشرة الأجنحة يظهر منها رسوم البط ونفذ الرسم على أرضية نباتية كما يتخلل هذا الشريط رسم لأربعة جامات زخارفهما على النحو التالى :-

الجامة الأولى : تمثل منظر موسيقى يعزف على العود ويرتدى الملابس العربية الفضفاضة كما رسم المنظر على أرضية نباتية .

الجامة الثانية : تمثل منظر أمير يجلس الجلسة العربية ويمسك فى يده اليمنى كأسا كما يرتدى الملابس الفضفاضة وكذلك فقد نفذ الرسم على أرضية نباتية من الأوراق والفروع النباتية .

الجامة الثالثة : تمثل منظر موسيقى يضرب على الدف ويرتدى الملابس الفضفاضة كما نفذت الزخارف على أرضية نباتية .

الجامة الرابعة : رسم أمير جالس الجلسة العربية ويتمنطق بالسيف كما يرتدى الملابس العربية وأيضا نفذ هذا الرسم على أرضية نباتية .

ثانياً: رقبة الشمعدان

تبدأ زخارف الرقبة بشريط من الكتابة الكوفية الدعائية المكررة التى يتخللها أربعة من الجامات التى شغلت برسم وريدة ثمانية الفصوص أما نص الكتابة فهو كالاتى :

«العز والبقا» يلي هذا الشريط منطقة بروز شغلت برسوم الجداول يليه أوسع الأشرطة على الرقبة حيث زخرف برسم ثلاث جامات كبيرة وثلاث جامات صغيرة.

أولاً: الجامات الصغيرة

شغلت داخل هذه الجامات بزخرفة واحدة عبارة عن رسم وريدة سداسية الفصوص.

ثانياً: الجامات الكبيرة

شغل داخل هذه الجامات بزخرفة واحدة عبارة عن رسم شخص جالس على أريكة ويمسك في يديه هلال. كما يلاحظ على بقية زخارف الرقبة أنها شغلت بالزخارف الهندسية المعروفة في مدينة الموصل والتي عبارة عن زخرفة هندسية قوامها رسم حرف (Z) المزدوج والمتشابك وهو من جهة أخرى يؤكد تأريخ القطعة.

ثالثاً: الشماعة

تبدأ زخارف الشماعة بشريط من الزخرفة النباتية المتموجة يليه منطقة بروز خالي من العناصر الزخرفية ثم يبدأ شريط آخر من الزخارف عبارة عن رسم معينات شغل داخلها برسوم نباتية وهندسية كما يتخلل هذا الشريط ثلاث جامات شغل داخلها برسم الوريدة النباتية سداسية الفصوص. يليه منطقة بروز ثانية خالية من العناصر الزخرفية ثم شريط ضيق من الزخارف النباتية المتموجة. وبناء على ما سبق يتضح التشابه الكبير في أسلوب صناعة هذا الشمعدان مع القطع الأخرى التي صنعت بمدينة الموصل بالإضافة إلى تشابه العناصر الفنية والزخرفية مع القطع الأخرى موضوع الدراسة مما يرجح نسبتها إلى مدينة الموصل في النصف الأول من القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي^(١).

(١) يتشابه هذا المنظر مع مثيله الموجود على التحف الأيوبية التالية :

- شمعدان بن فتوح الموصل المحفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة.
- طست على بن عبدالله العلوي الموصل.
- ابريق على بن عبدالله العلوي الموصل.
- ابريق شجاع بن منعة الموصل.
- شمعدان بدر الدين لؤلؤ.

شمعدان بدر الدين لؤلؤ^(١)

المادة : البرونز المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٣١-٦٥٧ هـ / ١٢٣٣-١٢٥٩ م

الحفظ : متحف الإرميتاج في ليننجراد : UPL 498

مكان الصناعة : الموصل

التوصيف الزخرفي :

يتكون الشمعدان من القاعدة، والرقبة، والشماعة، وكذلك فهو مزود بأربعة حوامل مثبتة بالحافة العليا من البدن، والغرض منها هو تعليق الشمعدان بواسطة سلاسل، ويعتبر هو الوحيد بين أمثلة الشماعد الإسلامية التي وصلت إلينا بهذه الصورة^(٢).

(١) بدر الدين لؤلؤ : هو المولى الأمير الأسفهلار (مقدم العسكر، وهو لفظ مركب من مقطعين ، الأول فارسي بمعنى المقدم ، والثاني تركي بمعنى العسكر) البير العادل الكامل الأسعد المقبل بدر الدين لؤلؤ عضد الاسلام وسيد الامراء حسام أمير المؤمنين ، أو الملك الرحيم العادل المؤيد المنصور المظفر بدر الدين ركن الاسلام والمسلمين محي العدل في العالمين ، أو الملك الرحيم أبو الفضائل النوري ، أو السلطان الملك الرحيم بدر الدين لؤلؤ الأرميني الأتابكي ، أو بدر الدين لؤلؤ الرومي الأتابكي ، أو الملك المسعود . كان مملوكا أرمينيا اشتراه رجل خياط ثم صار الى الملك نور الدين أرسلان شاه بن عز الدين مسعود بن عز الدين بن مودود بن آق سنقر الأتابكي صاحب الموصل ٥٨٩ - ٦٠٧ هـ / ١١٩٣ - ١٢١١ م، أما في ٦١٥ هـ / ١٢١٨ م عند وفاة الملك القاهر أقرحكم الموصل من الناحية الإسمية لولده نور الدين أرسلان شاه وأقيمت له الخطبة وحملت النقود اسمه وجعل بدر الدين لؤلؤ مديرا لدولته ، فأرسل الأخير يطلب من الخليفة الناصر لدين الله العباسي التقليد لنور الدين أرسلان شاه بن الملك القاهر بالولاية وأن يقوم هو بالوصاية عليه ريثما يستطيع القيام بأعباء الحكم ، وبعد أيام وصل التقليد من الخليفة وفيه التشريفات لهما ثم خلف الملك نور الدين أرسلان شاه بن الملك القاهر ابن صغير لا يتجاوز عمره السنة الثالثة استطاع بدر الدين لؤلؤ التخلص منه سنة ٦١٥ هـ / ١٢١٨ م. واستمر بدر الدين لؤلؤ مديرا للدولة نافذ الكلمة العليا وصاحب الامر الفصل فيها حتى وفاة اخر ملك اتابكي سنة ٦٢٣ هـ / ١٢٣٢ م حيث نصب ملكا مستقلا واعترف به الخليفة العباسي . راجع :- ابن واصل، مفرج الكروب، ج ٣، ص ٢٠٦، ابن خلكان، وفيات الاعيان ، ج ٥ ص ٤٦، داود الحلبي، الملك بدر الدين لؤلؤ ، مجلة سومر ، ج ١ ، مج ٢ ، ١٩٤٦ م، ص ٢٠ - ٢٩ ، سوادى عبد محمد الرويشيرى ، إمارة الموصل فى عهد بدر الدين لؤلؤ ، بغداد ، ١٩٧١، ص ٤، زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص ٥٤٥ ، العبيدى، التحف المعدنية، ص ٩١-٩٢ *Bulletin of the School of Oriental and American Studies* 13. 1950, pp. 627-628.

(٢) العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٩١-٩٢ .

أولاً: البدن

يزخرف البدن شريط عريض يدور حول وسطه يحتوى على أربعين جامعة صغيرة دائرية الشكل موضوعة بصفين متداخلين كما تضم جميعها رسوم أشخاص جالسين بأوضاع مختلفة على أرضية نباتية ، وتمثل موضوعات من الطرب ، الصيد ، الشراب ، الغناء ، ويحيط بالشريط السابق من أعلى وأسفل شريطان عليهما كتابة نسخية على أرضية ذات زخرفة نباتية يقرأ الشريط العلوى منها كالآتى :

«عز لمولانا الملك الرحيم العالم العادل المؤيد المظفر المنصور المجاهد الم رابط بدر الدنيا والدين عضد الإسلام والمسلمين محى العدل فى العالمين قاتل المتمردين قاهر الكفرة) والمشركين ناصر الحق بالبراهين حامى برور (ثغور) المسلمين سيد أمر(اء) الشرق والغرب».

كما يقرأ الشريط السفلى على النحو التالى :

«عز الخلافة نقيب الملوك والسلاطين ناصر جيوش المسلمين المحمود فى الشكر والرسائل المالك أبى الفضائل لؤلؤ سرور قلوب المعتقين حسام أمير المؤمنين قررالله النصر بلوائه والمضيا بآرائه ماسك سيف الصبح المناجى من غمد الليل الداجى أعز الله إمضاءه».

ويحدد النصين الكتابين من أعلى وأسفل شريط قوام زخرفته فرع نباتى متموج فى حين يقطع الشريط العلوى الحوامل الأربعة المخصصة لحمل الشمعدان^(١).

(١) راجع : Douglas Patton, Badr al-Din Lu'Lu' Atabeg of Mosul, University of Washington, 1991, pp. 1211-1259.

ثانيا : رقبة الشمعدان

رقبة هذا الشمعدان مضافة إليه فى تاريخ لاحق لصناعته ، ولا تعود لنفس تاريخ الشمعدان^(١) .

صينية بدر الدين لؤلؤ

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٣١-٦٥٧ هـ / ١٢٣٣-١٢٥٩ م

المقاييس : القطر : ٥٨ سم .

الحفظ : The Victoria and Albert Museum, No : 905-1970

مكان الصناعة : الموصل^(٢)

التوصيف الزخرفى :

الصينية دائرية الشكل وتمتاز بقلّة مساحاتها المكفتة واقتصارها على مناطق محدودة وهى بهذا تختلف عن بقية التحف المعدنية التى تنسب صناعتها إلى مدينة الموصل . وهى مزينة بأربع جامات اكبرها الجامة الوسطى وهى دائرية الشكل وتحتل وسط الصينية وفى مركز تلك الجامة نجد رسوم ثلاثة اشكال آدمية لها جسم مجنح شبيه بابى الهول ، ويرتبط كل واحد منها بالشكلين الآخرين بواسطة الاجنحة وذلك على ارضية من الزخارف النباتية الدقيقة الارابيسك .

اما بقية الجامات المذكورة ذات زخرفة قوامها فروع نباتية دقيقة ، يتوسطها رسم وريدة ذات اربع اوراق والمساحات المحيطة بالجامات الاربعة تركت خالية

(١) على الرغم من ان هذا الشمعدان لا يحمل تاريخ ومكان صناعته ولكن اغلب الظن انه صنع فى مدينة الموصل بين سنى ٦٣٠ - ٦٥٧ هـ / ١٢٣٣ - ١٢٥٩ م وذلك لوجود اسماء وألقاب « بدر الدين لؤلؤ » الذى حكم الموصل خلال الفترة السابقة وأضف الى ذلك وجود المميزات الفنية التى اشتهرت بها مدينة الموصل فى صناعة التحف المعدنية . راجع :- زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص ٥٤٦ . ، العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٩١-٩٢ .

(٢) راجع : Berchem M.V., Notes, P. 30

Rice, The Brasses of Badr al-din Lu'Lu pp. 726-728.

من كل زخرقة . وحافة الصينية تتألف من شريط غير محدد من كتابة بخط النسخ يدور حول تلك الحافة تقرأ على النحو التالي :

«عز لمولانا السلطان الملك الرحيم العالم العادل المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرباط بدر الدنيا والدين ركن الاسلام والمسلمين سيد الملوك والسلاطين قاهر الخوارج والمتمردين قاتل الكفرة والمشركين حامى ثغور بلاد المسلمين قانع المشركين منصف العالمين من يد الطغاة والملحددين محى العدل فى العالمين ابو اليتامى والمساكين قسيم الدولة نا(صر) الله جلال الامة فلك المعالى ملك ملوك الشرق والغرب ابو الفضائل لؤلؤ امير المؤمنين جعل الله عمره اطول الاعمار لمحمد وآله»^(١).

بالإضافة إلى النص السابق على حافة الصينية يوجد نص آخر من الكتابة النسخية المحفورة على ظهر الصينية تقرأ كالآتى :

«برسم الشراب خاناه الملكية البدرية»^(٢).

وفى مكان آخر من ظهر الصينية يوجد كذلك اسم محفور يقرأ كالآتى :

«محمد»^(٣)

صينية بدر الدين لؤلؤ

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٣١-٦٥٧ هـ / ١٢٣٣-١٢٥٩ م

المقاييس : القطر الخارجى : ٦٢ سم ، القطر الداخلى : ٥٢ سم .

(١) زكى حسن ، المرجع السابق ص ٥٤٥ ، العبيدى ، المرجع السابق ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

(٢) الشراب خاناه : هى المكان الذى يحفظ فيه ادوات واوانى الشرب الخاصة بالسلطان وهى تشبه الطشتخانة الذى يوضع فيه ملابس السلطان . راجع : حسن الباشا ، الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، ج ٢ دار النهضة العربية ، ١٩٦٥ ، ص ٢٤١-٢٤٢ ، العبيدى ، التحف المعدنية، ص ٨٦ ،

Ride, the Oldest, pp. 339., Inlaid, p. 317-338.

أما كلمتى « الملكية البدرية » فهى تعنى : بدر الدين لؤلؤ .

(٣) قد يكون هذا اسم الصانع الذى طرق الخامة النحاسية لهذه الصينية، راجع : العبيدى ، التحف المعدنية، ص ١١٣-١١٥ .

الحفظ : Museum für Völkerkunde, München :

مكان الصناعة : الموصل^(١)

التوصيف الزخرفي :

عبارة عن صينية دائرية نقشت زخارفها من ثمانية دوائر ذات مركز واحد ، وفى المركز يوجد أربعة أشكال آدمية لها جسم أسد مجنح يشبه أبى الهول فى اوضاع متعاكسة يرتبط كل واحد منها بالشكلين المجاورين بواسطة امتداد الأجنحة كما تحيط بها تسعة حيوانات خرافية^(٢) مكونة من رأس طير وجسم اسد والشريط الذى يحيط بتلك الدائرة المركزية ضيق نسبيا تتألف زخرفته من تفريعات نباتية متموجة محورة عن الطبيعة يليه شريط آخر تتألف زخارفه من جامات مفصصة عددها اثنتى عشر جامة ترتبط مع بعضها وهى رباعية ، وثمانية الفصوص بالتبادل تكونت نتيجة التواء شريطين ضيقين نقشت على ارضية ذات زخارف من حرف (T) المزدوج المعقوف . يوجد فى سبعة منها شخص على جواده أحيانا يمسك برمح ينتهى براية ويمسك بيده اليمنى باز ، وفى أحيان أخرى يحمل سيفاً بيده اليمنى ، ودرعا باليسرى وهى فى حالة تأهب للطعن والقتال ومن بين جامات هذا الشريط صياد يصطاد طيراً بالقوس والسهم ويظهر الطائر فى هذا الرسم أكبر حجماً من الصياد نفسه .

اما موضوع الطرب فنجد ممثلاً بشخص يجلس القرفصاء ويضرب على عود بين يديه ويشاهد كذلك فى ثلاث من جامات الشريط أيضاً أشخاص يجلسون القرفصاء أحدهم يحمل بيديه رسم هلال إلى يمينه ويساره حيوان مجنح مرتبط النهايات^(٣) .

(١) راجع : داود الحلبي ، بدر الدين لؤلؤ ، ص ٢٠ - ٢٩ .

(٢) رسوم الحيوانات الخرافية : كانت معروفة فى الفن الساساني وأخذها الفنانون المسلمون ولكنهم لم يحتفظوا بمعانيها الرمزية بل أصبحت عندهم رسوم زخرفية فحسب . راجع : زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص ٥١٠-٥١٢ ، حسين رمضان ، سيمرغ . ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧ .

(٣) Sarre F. und F.R. Martin, Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunstin Münnchen 1910, London, 1984, p. 147.

الجمامة الثانية : تمثل شخص على يمينه ويساره سمكة يحتمل أن يكون المقصود بها رسم برج الحوت .

الجمامة الثالثة : تمثل رجل يضع كلتا يديه على جانبي رأسه الدائري الشكل وإلى يمينه ويساره رسم حيوان مجنح وأغلب الظن أن مثل هذا الرسم إنما يعبر عن برج الشمس . يلي الشريط السابق إلى الخارج شريط آخر قوام زخرفته كتابة بالخط الكوفي المزهر^(١) . كما تتخلل تلك الكتابة اثنتا عشرة حلية زخرفتها مثمثة ذات زخارف هندسية متداخلة ، ومن المؤسف أن معظم تكفيت هذه الكتابة قد سقط بحيث أصبح من المتعذر تتبع قراءته . يلي ذلك شريط آخر يشبه من حيث التكوين الشريط السابق ذو أربع وعشرين دائرة مفصصة عليها موضوعات مختلفة على خلفية نباتية ، ففي اثنين من تلك الجمامات يوجد في كل رسم منهما رسم فيلين متقابلين^(٢) وفي جمامة أخرى يوجد رسم كبشين متدبرين . وفي جمامة ثالثة رسم موضوع صراع بين حيوانين حيث ظهر اسد يهاجم ثور كما يظهر على الجهة العليا رسم طائر . أما موضوعات الصيد ومناظر القنص فتظهر في صور عديدة منها رسم رجل يطعن حيوانا مجنحا من الخلف ، وايضا رسم شخص يصطاد أسد بالرمح ، وشخص آخر يصطاد بالقوس والسهم ، وفي أحيانا أخرى يشترك في الصيد أكثر من شخص ، وكذلك يظهر رسم صياد يمتطى صهوة جواده ويقوم بالصيد بواسطة القوس والسهم .

وكذلك ظهرت موضوعات الطرب والرقص من بينها ثلاث جامات في كل منها شخصان يتراقصان كما ظهر في الصورة رسم طائر ، ويظهر على جمامة أخرى أحد الشخصين يعزف على العود في حين يظهر الآخر يرقص طربا على ذلك العزف . ومن الموضوعات التي تمثل الألعاب الرياضية يظهر

(١) هو النوع الذي تلحقه زخارف تشبه الزهور ، وسوف نتعرض لهذا النوع من الخطوط عند الحديث عن الزخارف الكتابية على التحف المعدنية الايوبية . راجع : إبراهيم جمعة ، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الاولى للهجرة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٦٩م ، ص ٤٤-٤٥ .

(٢) ظهرت رسوم الفيلة على التحف المعدنية الموصلية . راجع : العبيدي ، التحف المعدنية ، ص ١١٨ .

عليها منظر للمصارعة بين شخصين وكذلك منظر آخر يمثل مبارزة بين شخصين^(١).

وتظهر كذلك على احدى الجامات مناظر فرسان يمتطون الجياد وكذلك رسم لشخص بين دين، وجامة اخرى عليها منظر لشخص يداعب دبا . كما يوجد فى احد الجامات شخصين فى محادثة تبدو عليهما الجدية يحملان شيئا ويقومان بعمل لا يمكن تمييزه كما يظهر بينهما رسم إناء . يحيط بالشريط السابق شريط اخر قوام زخرفته فرع نباتى متموج . يظهر على حافة الصينية شريط اخر من الكتابة النسخية التى تتضمن اسم وألقاب بدر الدين لؤلؤ فهى على النحو التالى :

« عز لمولانا السلطان الملك الرحيم العالم العادل المجاهد الم رابط المؤيد المظفر بدر الدنيا والدين سيد الملوك والسلطين محى العدل فى العالمين سلطان الإسلام والمسلمين منصف المظلومين من الظالمين ناصر الحق بالبراهين قاتل الكفرة والمشركين قاهر الخوارج والمتمردين حامى ثغور بلاد المسلمين معين الغزاة والمجاهدين ابو اليتامى والمساكين فخر العباد ماحى البغى والعناد فلك المعالى قسيم الدولة ناصر الله جلال الامة صفوة الخلافة المعظمة بهلوان جهان خسرو إيران الب غازى اينانج قتلغ بك اجل ملوك الشرق والغرب ابو الفضائل لؤلؤ حسام امير المؤمنين^(٢) .

ويظهر على حافة الصينية كتابة نسخية مكفتة بالفضة نصها كالاتى :
« محمد بن عبسون^(٣) .

(١) عن الألعاب الرياضية على مواد الفنون الإسلامية، راجع: عبدالعزيز صلاح سالم، الرياضة عبر العصور، تاريخها وأثارها، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٨م.

(٢) زكى حسن ، فنون الاسلام ص ٥٤٥ ، العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ١٠٨ - ١٠٩ .

Sarre F., and Martin, Die Ausstellung, P. 147.

(٣) « محمد بن عبسون » يرجح العبيدى ان هذا الاسم يشير الى الشخصية التى تولت نقش زخارف الصينية وكتابتها وربما أيضا هو المكفت لها ولاسيما ان الاسم جاء مكفت بالفضة. راجع : العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ١٠٩ - ١٣٠ .

بالإضافة إلى النصوص الكتابية السابقة فإنه يوجد ثلاثة نصوص كتابية بخط
النسخ محزوزة على حافة الصينية من الخارج تقرأ على النحو التالى :

النص الاول :

«ما أمر بعمله الفقير لؤلؤ أحسن الله جزاه برسم الخاتون المصونة خوانداه»^(١)

النص الثانى :

«الحسن بن عبسون»^(٢)

النص الثالث :

«برسم شراب خاناه البدرى»^(٣)

علبة بدر الدين لؤلؤ

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٣١-٦٥٧ هـ / ١٢٣٣-١٢٥٩ م

المقاييس : الارتفاع : ٢ ، ١٠ سم ، القطر : ١١ سم

الحفظ : المتحف البريطانى بلندن رقم : ٦٧٤٠ - ٣٠ - ١٢ - ٧٨

(١) قرأ «العبيدى» نهاية هذا النص على النحو التالى «خوانراه» والصحيح «خوانداه» . وانتهاز الفرصة هنا
لكى أشكر د/ أحمد عبدالرازق الذى ساعدنى وأقرنى على صحتها بهذا الشكل ويشير هذا النص الى ان
الصينية عملت من قبل « بدر الدين لؤلؤ» لأجل تقديمها الى الخاتون «خوانداه» و«خوانداه» هى الشخصية
التي عملت لها هذه الصينية فيبدو انها ذات نفوذ وجاه ويحتمل انها من نساء القصر. راجع : العبيدى ،
التحف المعدنية ، ص ١١٣ .

(٢) « الحسن بن عبسون » يحتمل ان يكون هو الصانع الذى طرق اللوح النحاسى وشكله على هيئة صينية .
راجع : العبيدى ، المرجع السابق ص ١٠٩-١١٣ .

(٣) عبارة « الشراب خاناه» كانت تطلق على احد البيوت السلطانية والملكية المخصصة لحفظ الأدوات التى
تتعلق بالشراب وقد كان لهذه البيوت اهمية خاصة فى ذلك الوقت حيث كان يعين لها شخص يدعى
«الشرابدار» وهو اللقب المختص بالشخص الذى يتصدى للخدمة بالشراب خاناه اى ممسك الشراب . اما
كلمة « البدرى » فهى تشير إلى « بدر الدين لؤلؤ » راجع :- القلقشندى ، صبح الاعشى ، ج ٥ ، ص
٤٦٩ ، حسن الباشا ، الألقاب ، ص ١٨٤ ، العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٩ ، ١١٣ .

Migeon G., Manuel d'art Musulman, II, Paris, 1927, P. 50; Rice D.S., The Brasses
of Bad al-din., P. 627.

مكان الصناعة : الموصل^(١)

التوصيف الزخرفي :

أولاً: البدن (لوحة ١٣)

ارتفاع البدن ٧,٥ سم وتتألف زخرفته من ثلاثة اشربة العلوى والسفلى
منهما ضيقان نسبيا ويؤلفان حافة البدن العليا والسفلى، وقوام زخارفهما فرع
نباتى متموج تخرج منه اوراق نباتية ووريدات إلى اليمين وإلى الشمال
ويتوسطهما الشريط الاوسط، وهو اعرض الاشربة تتألف زخرفته من ثلاثة
صفوف من الجامات، الصف الاوسط منها كامل التكوين بينما العلوى والسفلى
أنصاف جامات بعضها رباعى الفصوص والبعض الآخر دائرى الشكل، اما
الفراغات التى بين هذه الجامات فقد زينت باشكال هندسية، قوامها حرف (T)
المعقوف المزدوج بينها صلبان ذوات اضلاع ستة^(٢).

اما الزخارف الممثلة على الجامات الكاملة فيوجد اربعة منها تضم كل واحدة
رسم شخص جالس على ارضية من الزخارف النباتية، نراه مرة مبسوط الذراعين
ومرة يحمل كاسا بيده بالتبادل^(٣).

اما الجامات الاخرى فتزينها زخرفة نباتية دقيقة أرابيسك. أما زخارف الدوائر
الصغيرة فتتألف من رسم وريدات ثلاثية الفصوص.

ثانياً: الغطاء

اما غطاء العلبة فهو متصل بالبدن وارتفاعه ٢,٧ سم، وقطره ١١ سم،
وتتألف زخرفة السطح الخارجى من دائرة وسطى ذات خطين تحصر بينها زخرفة

(١) راجع : Berchem, M.V., Notes, P. 33., Migeon, G., Manuel, II, P. 50'

Rice, the Brasses of Badr al-din Lu'Lu, pp. 627-628.

(٢) ظهر هذا العنصر لأول مرة على : شمعدان أبى بكر بن جلدك غلام أحمد الذكى النقاش الموصلى مؤرخ
لسنة ٦٢٢ هـ/ ١٢٢٥ م وهو محفوظ بمتحف بوسطن بأمريكا بينما يعتقد (Rice, D.S.) أن هذا العنصر

ظهر لأول مرة على إبريق شجاع بن منعة الموصلى المؤرخ لسنة ٦٢٩ هـ - Rice, D.S., Inlaid, P. 323.

(٣) شاع استخدام هذا العنصر على التحف المعدنية المنسوبة الى ايران لدرجة انها اصبحت علامة مميزة
للصناعات المعدنية لاقليم خراسان دون غيرها ولكن ظهورها على هذه القطعة يضعف القول السابق .

راجع : زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص ٥٤٦ ، العبيدى، التحف المعدنية، ص ٣٣-٣٤.

من الحبيبات الصغيرة وتتوسط المركز جامعة رباعية الفصوص محاطة بأرضية قوام زخارفها حرف (T)، كما يوجد فى المركز عنصرا زخرفيا يمثل رسوم البط فى اوضاع متعاكسة ترتبط كل واحدة منها بالثلاث الاخرى بواسطة الرقبة وذلك على أرضية نباتية حلزونية الشكل^(١).

ويتألف الشريط الذى يحيط بتلك الدوائر الوسطى من فرع نباتى متموج يلى ذلك حافة الغطاء بعرض ٥, ١ سم وهى مائلة قليلا إلى أسفل عليها شريط يضم كتابة نسخية تدور حول تلك الحافة تتضمن اسماء والقاب بدر الدين لؤلؤ وذلك على أرضية ذات اشكال حلزونية ، ونص الكتابة كالاتى :

«عز لمولانا آتابك الملك الرحيم العادل المؤيد المنصور المجاهد بدر الدنيا الدين لؤلؤ حسام أمير المؤمنين»^(٢).

وإلى أسفل هذا الشريط شريط آخر منقوش على الحافة الخارجية للغطاء تتألف زخرفته من أربعة اشربة ضيقة تتداخل مع بعضها البعض مكونة ضفيرة تدور حول تلك الحافة^(٣).

وبدراسة وفحص التحف المعدنية الموصلية التى صنعت بمدينة الموصل يمكن القول انه كان لها تأثيرها المباشر على التحف المعدنية الأيوبية التى صنعت بين دمشق وحلب والقاهرة سواء فى الطرق الصناعية او الأساليب الزخرفية بالاضافة لعنصر الكتابات وتوقيعات الصناع الذين تعلموا فى الموصل ثم رحلوا منها إلى المدن المجاورة ، وأسسوا مدارس جديدة لصناعة التحف المعدنية وتكفيتها بالفضة والذهب فى أسلوب فنى يظهر فيه التأثير بأساليب مدرسة الموصل .

(١) راجع : Rachel ward, Islamic Metalwork, PP. 79-80

(٢) راجع ، زكى حسن ، فنون الإسلام ، ص ٥٤٦ . ، العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٣٣-٣٤ .

(٣) قمت بدراسة هذه القطعة دراسة تطبيقية داخل المتحف البريطانى بلندن .

ثالثاً : أهم الصناعات المواصلية

ومن الجدير بالذكر أن العصر الأيوبي شهد عدد من الصناعات المواصلية الذين استقروا بمدينة الموصل وأنتجوا بها منتجاتهم الفنية وبرزوا في صناعاتهم ، وكان لهم تأثير مباشر على صناعات التحف المعدنية الأيوية الذين تتلمذوا على أيديهم وصاروا على منوالهم واتبعوا أساليبهم الفنية الموروثة ، ومن أشهر الصناعات المواصلية الذين أنتجوا تحفهم بمدينة الموصل ما يلي :

- ١- شجاع بن منعة الموصلية
- ٢- محمد بن فتوح الموصلية
- ٣- إبراهيم بن مواليا
- ٤- يونس بن يوسف الموصلية
- ٥- علي بن عبدالله العلوي الموصلية
- ٦- أبناء عيسون

أولاً : شجاع بن منعة الموصلية

نقاش ماهر كان يؤخذ عنه ، وينتسب إليه^(١) . ومن أشهر أعماله :
- إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة والنحاس الأحمر
٦٢٩ هـ / ١٢٣٢ م^(٢) . وقد جاء توقيعه على رقبة الإبريق على النحو التالي :
«نقش شجاع بن منعة الموصلية في شهر الله المبارك شهر رجب في سنة تسع وعشرون وعشرين وستماية بالموصل»^(٣) .

(١) راجع : من المحتمل ان يكون شجاع بن منعة من أبناء يونس بن محمد بن منعة بن مالك - رضى الدين الاربلى ٥٠٨ - ٥٧٦ هـ / ١١١٤ - ١١٨٠ م الذي يعتبر اول من سكن الموصل كما خرج من بيته جماعة من الفضلاء انتفع بهم اهل البلاد كما كانوا مقصودين من بلاد العراق والعجم وغيرها ، وبقيت أسرته مشهورة بالعلم الى القرن الثامن للهجرة / الرابع عشر الميلادي ، وكان منهم شجاع الصانع المشهور الذي تتلمذ على يديه عدد من صناعات التحف المعدنية . راجع : سعيد الديوه جي ، اعلام صناعات المواصلية ، ص ٩٦-٩٧ ، الموصل ، ص ٢ ، ٥٦ ، ٧٤ .

(٢) محفوظ : المتحف البريطاني بلندن رقم : ٦١-٦٩-٦٧

(٣) راجع : Lane-poole, Art, P. 170; Hayword, the Arts of Islam, P. 179, زكى حسن ، فنون الإسلام ص ٥٤٢ ، العبيدي ، المتحف المعدنية ، ص ٥٧-٦٧ .

ويلاحظ انها التحفة الوحيدة التى حملت مكان الصناعة بالتحديد والتى عن طريقها أمكن نسبة مجموعة أخرى إلى مدينة الموصل .

ثانياً : الحاج إسماعيل الموصلى ، محمد بن فتوح الموصلى

هما من صنّاع التحف الذين كانوا يشتغلون عند شجاع بن منعة الموصلى وقد اشتركا معا فى صناعة شمعدان كل فى تخصصه بحيث قام بالصناعة الحاج إسماعيل ونقشها محمد بن فتوح وهما من أشهر الصنّاع فى القرن السابع للهجرة / الثالث عشر الميلادى ، ومن أعمالهما الشمعدان الشهير باسم : شمعدان بن فتوح الموصلى^(١) .

وهو شمعدان من النحاس الأصفر المكفت بالفضة ، مؤرخ فى أوائل القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى ، وقد جاء توقيعه على رقبة الشمعدان على النحو التالى :

«عمل الحاج إسماعيل نقش محمد ابن (بن) فتوح الموصلى المطعم أجير الشجاع الموصلى النقاش»^(٢) .

ثالثاً : إبراهيم بن مواليا الموصلى

يعتبر إبراهيم بن مواليا صاحب اكبر مدرسة فنية خلال العصر الأيوبي حيث بلغت شهرته درجة كبيرة فقد كان من الصنّاع الذين يؤخذ عنهم ويتسب اليهم ، وتعلم على يديه عدة صنّاع كانوا ينتسبون اليه فى أعمالهم^(٣) .

وكتب توقيعه على النحو التالى عمل إبراهيم بن مواليا ، وأخذ عنه كل من الصانع إسماعيل بن ورد الذى نعت نفسه بانه تلميذ إبراهيم بن مواليا ، والصانع قاسم بن على الذى نعت نفسه بانه غلام إبراهيم بن مواليا ، ومن أشهر أعمال الصانع الكبير «إبراهيم بن مواليا» .

(١) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ١٥١٢١ .

(٢) راجع : سعيد الديوه جى ، اعلام صنّاع المواصلّة ، ص ٩١ .

(٣) راجع : Rice D. Inlaid., p. 289, 293, 325, Studies, II, PP. 69-78, Migeon G., Manuel., :

سعيد الديوه جى ، اعلام الصنّاع ، ص ٨٥ . 54. p.

- إبريق مصنوع من النحاس الأصفر ومكفت بالنحاس الأحمر^(١) ينسب إلى الموصل ، النصف الأول من القرن ٧ هـ / ١٣ م^(٢).

رابعاً: يونس بن يوسف الموصلی

من الصناع البارعين الذين اشتهروا خلال القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى بمنتجاتهم المعدنية التى حملت العديد من الزخارف والتصاوير. ومن اشهر أعماله :

إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة مؤرخ : ٦٤٤ هـ / ١٢٤٦ م^(٣).
من بين زخارف الرقبة شريط من الكتابة النسخية على أرضية نباتية تتضمن اسم الصانع وتاريخ الصناعة ويقرأ على النحو التالى :
«عمل يونس ابن (بن) يوسف النقاش الموصلی سنة اربعة (أربع) وأربعين وستماية»^(٤).

خامساً: حسين بن محمد الموصلی

من النقاشين الذين نبغوا فى القرن السابع للهجرة/ الثالث عشر الميلادى، ثم سافر إلى بلاد الشام، ولعل السلاطين الأيوبيين هم الذين استقدموه إلى الشام طمعاً فى صناعته، ومن أشهر أعماله:

- إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف، مؤرخ فى دمشق ٦٥٧ هـ / ١٢٥٨ م^(٥).

- زهرية من النحاس المكفت بالفضة^(٦) باسم السلطان الملك الناصر صلاح

(١) محفوظ فى متحف اللوفر رقم : K3435 .

(٢) راجع : Rice D.S, Studies, II, PP. 69-78, Migeon G., Manuel, P. 54. Wenley A. G., the Iconography., PP. 32-33.

(٣) محفوظ : The wlaters Art gallery in Baltiomree no: 54-456 .

(٤) العبيدى، التحف المعدنية، ص ٧٢-٧٤ .

(٥) محفوظ بمتحف اللوفر سجل رقم : ٧٤٢٨ .

(٦) محفوظة بمتحف اللوفر بباريس رقم سجل ٤٠٩٠ .

الدين يوسف وتنسب إلى دمشق في سنوات: ٦٣٥-٦٥٧هـ / ١٢٣٧ - ١٢٦٠م^(١).

سادساً: علي بن عبدالله العلوي النقاش الموصل

من النقاشين الذين عاشوا في القرن السابع للهجرة وتفوقوا في صناعتهم في الموصل ، ومن أشهر أعماله :-

- إبريق من البرونز المكفت بالذهب والفضة ، مؤرخ في النصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م^(٢).

- طست من البرونز مكفت بالذهب والفضة ، مؤرخ في النصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م^(٣). ولقد جاء توقيعه على التحفتين السابقتين على النحو التالي : عمل علي بن عبدالله العلوي النقاش الموصل^(٤).

سابعاً: أبناء عبسون

من الصنّاع المهرة الذين عملوا في بلاط بدر الدين لؤلؤ صاحب الموصل من ٦٣٠ هـ / م إلى ٦٥٧ هـ / م الذي اشتهر بولعه بالتحف المعدنية . هم أبناء عبسون وقد اشتهر منهم كل من محمد بن عبسون ، الحسن بن عبسون ومن بين التحف المعدنية التي صنعها أبناء عبسون وتركوا توقيعهم عليها ما يلي :

- صينية من النحاس المكفت بالفضة^(٥) وتنسب لبدر الدين لؤلؤ .

وكان توقيع الصانعين على النحو التالي :

« محمد بن عبسون »^(٦)

(١) راجع : Migeon G., Mannuel. P. 58. Rice, Inlaid. 229 .

(٢) محفوظ في : Museum Für Islamische Kunst No. 1-65-80 .

(٣) محفوظ في : Museum Für Islamische Kunst No. 1-65-81 .

(٤) راجع : Rice, D.S. Inlaid, PP. 311-326. Bear Eva, Ayyubid Metalwork, PP. 15-16 .

(٥) محفوظ في : Museum Für Völkerkunde, München .

(٦) سعيد الديوه جي ، اعلام صنّاع المواصله ، ص ٧٩ ، العبيدي ، المرجع السابق ، ص ١١٩-١١٣ .
Rice D.S. The Brasses of Badr - al din Lu'Lu., PP. 627-628; Migeon g., Manuel. II, P. 50

كما جاء على حافة الصينية من الخارج ثلاثة نصوص كتابية بخط النسخ
يقرأ منهم نص يشير إلى اسم الصانع على النحو التالي :
« الحسن بن عبسون »^(١)

ثامناً : أحمد الدقلى الموصل

من الذين عاشوا فى القرن السابع للهجرة فى الموصل ، ومن أعماله : إبريق
من النحاس المكفت بالفضة ، ومزين بعدة صور آدمية ، وزخارف هندسية ،
وكتابات متنوعة نسخية وكوفية ، والتصاویر التى تزيينه تكون داخل جامات تحف
بالإبريق ، وكتب على الإبريق : صنع على يد احمد الدقلى سنة ثلاثة وعشرون
وستماية فى الموصل^(٢) .

(١) الحسن بن عبسون . يحتمل ان يكون هو الصانع الذى طرق اللوح النحاسى وشكله على هيئة صينية .
راجع : العيديدى ، التحف المعدنية ص ١١٩-١١٣ .

(٢) راجع ، سعيد الديوه جى ، اعلام الصنائع المواصله ، الموصل ، ١٩٧٠ ، ص ٧٢-٧٣ . Ward R., Islamic, PP. 21-23.

الفصل الثالث



أهم التحف المعدنية الأيوية
٥٦٧-٥٦٨هـ / ١١٧١-١٢٥٠م

أولا : تحف معدنية باسم صلاح الدين الأيوبي.

ثانيا : تحف معدنية باسم خلفاء صلاح الدين الأيوبي.

ثالثا : تحف معدنية بأسماء الصناع وتوقيعاتهم.

أولا :تحف معدنية باسم صلاح الدين الايوبي

اتسمت فترة صلاح الدين يوسف بن أيوب بالتقشف والبعد عن الترف نتيجة لما أحاط بدولته من ظروف حربية جعلته يوجه طاقته الكبرى نحو الدفاع عن الوطن الإسلامى فى الشرق الأدنى وحمايته من الخطر الصليبي وهو السبب فى قلة التحف الفنية التى تحمل اسمه وألقابه^(١).

ولم تكن الحروب الصليبية مجرد معارك دموية متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين ولكنها كانت مجالا واسعا التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى، ولم يكن اللقاء حربيا فحسب بل كان لقاء حضاريا على اوسع نطاق حيث ترتب على الحركة الصليبية خلق وضع حضارى جديد فى بلاد الشام انعكس أثره على العمارة والفنون الأيوبية^(٢). فعلى الرغم من أن الحرب كانت تدمير بين المسلمين والصليبيين إلا أن التجارة بين الطرفين كانت قائمة وكل فى حاله. ويتصور الكثيرون أن الحركة الصليبية ليست إلا سلسلة حروب متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين، دون أن يعرفوا جميعاً لغة التفاهم عدا لغة السيوف والحراب، والحقيقة أن تلك الصورة لا تعبر إلا عن وجه واحد فقط من أوجه تلك الحركة، إذ الثابت أن هذه الحركة مهما تعددت أغراضها وتباينت

(١) هو السلطان الملك المجاهد المؤيد الناصر صلاح الدين الايوبي « ابو المظفر يوسف بن نجم الدين ابى الشكر ايوب بن شادى بن مروان الكردي » اقيم فى وزارة الخليفة العاضد بعد وفاة عمه « اسد الدين شيركوه » فى يوم الثلاثاء خامس عشر من جمادى الاولى سنة اربع وستين وخمسمائة ولقبه الملك الناصر راجع : ابن واصل ، مفرج الكروب ، ج ١ ص ٣ - ١٥٠ ، ابن شداد ، فى سيرة صلاح الدين الأيوبي النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية ، حققه محمد محمود صبح ، مطابع دار الكتاب العربى القاهرة ، ١٩٦٢م ، ص ٢٣ - ٤٠٩ ، المقرئى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٢٣٣ ، ابن تغرى بردى ، النجوم ، ج ٦ ، ص ٣- ١١٩ .

(٢) راجع :، محمود محمد الحويرى ، الاوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد ، دار المعارف، ١٩٧٩م، ص ٢٤٢ - ٢٤٨ .

دوافعها كانت قبل كل شيء مجالاً واسعاً التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى، وأن هذا اللقاء لم يكن حربياً فحسب بل كان لقاءً حضارياً على أوسع نطاق^(١).

فقد عاش المسيحيون إلى جانب المسلمين فى كنف الدولة العربية الإسلامية، وتمتعوا فى مجتمعاتهم الخاصة بقسط وافر من التسامح الدينى الذى عرف به الدين الإسلامى وخلال العهود الإسلامية المتتابعة مارس المسيحيون الشرقيون طقوسهم فى كنائسهم فى حرية تامة، بالإضافة إلى أن الحجاج المسيحيون اعتادوا أن يحملوا معهم بعض التحف ذات الموضوعات المسيحية عند عودتهم من الشرق فى صورة هدايا لأقربائهم وأصحابهم فى الغرب^(٢).

ولعل الظروف الحربية القاسية التى مر بها صلاح الدين الأيوبي تفسر قلة ظهور أسمائه وألقابه على مواد الفنون الإسلامية المختلفة^(٣). سوى الطأس السحرية أو طاسات الخضة التى تضمنت طلاس وأدعية وكتابات تشير إليه كما تحتوى على أنواع العلاج لكثير من الأمراض وكانت تستعمل هذه الآنية بملئها بالماء وتركها فى الهواء الطلق ليلة بأكملها، وفى الصباح يشرب منها المريض ويكرر هذا ثلاث ليال أو سبع ليال أو أربعين ليلة حتى يزول المرض^(٤).

(١) وما يؤكد ذلك ما يذكره «ابن جبير» عن استمرار التجارة بين المعسكرين حتى فى أوقات الحرب بقوله: «انه من أعجب ما يحدث به أن نيران الفتنة كانت تشتعل بين المسلمين والنصارى واختلاف القوافل من مصر إلى دمشق على بلاد الإفرنج غير منقطع واختلاف المسلمين بين دمشق إلى عكا، كذلك وتجار النصارى لا يمنع أحد منهم ولا يعترض، وللنصارى على المسلمين ضريبة يؤدونها فى بلاد المسلمين على سلعهم والاتفاق بينهم والاعتدال فى جميع الأحوال، وأهل الحرب مشغولون بحربهم والناس فى عافية والدنيا لمن غلب فالأمل لا يفارقهم فى جميع الأحوال سلباً أو حرباً». راجع: ابن جبير، الرحلة، ص ٢٦٠-٢٦١، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ٦، ص ٤٨، محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية، ص ١٠٤.

(٢) راجع: محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية، ص ٨٨.

(٣) للتعرف على أهم الكتابات التى ورد بها أسماء وألقاب صلاح الدين الأيوبي. راجع:

Wiet G., les inscriptions de Saladin, Syria, 1992, PP. 307-328.

(٤) راجع: Zaki Pacha, Coupe magique dédiée Salah ad - Din (Saladin), *Bulletin de l'Institut Egyptien*, Le Caire, Tome. X, 1916, PP. 243-246.

وهناك طريقة أخرى لاستعمال هذه الطأس وهى تملأ بالماء وقت الفجر وتوضع فيها قطعة صغيرة من النحاس أو القصدير وبعض المفاتيح القديمة، وفى الصباح يشرب منها المريض جرعات متعددة، ولا تقف هذه العملية عند هذا الحد، بل يكرر العمل ثلاث ليال أو سبع ليال أو أربعين ليلة متتالية^(١). وأولى التحف التى تحمل أسماء وألقاب (صلاح الدين الأيوبي) والتى نقوم بفحصها ودراستها ما يلى:

طاسة باسم أبو المظفر يوسف.

المادة : نحاس مضاف إليه زنك

التاريخ : ٥٨٠ هـ / ١١٨٤ م .

المقاييس : القطر ١٨ سم ، الارتفاع ٤ سم

الحفظ : The British museum No. O A - 2518

مكان الصناعة : مكة .

أولا : التوصيف الزخرفى

١- التوصيف الزخرفى للسطح الخارجى (لوحة ١٤)

يبدأ السطح الخارجى بشریط من الكتابة النسخية نصه كالتى :-

« عز لمولانا السلطان الملك المجاهد المؤيد المنصور أبو المظفر يوسف وجمع فيها منافع مجربة وهى للسعة الحية والعقرب وللحما والمطلقة والمغله وللكلب الكلب وللمغص والقولنج والشقيقة والظربان ولإبطال السحر ولرمى الدم وللعين والنكد ولراد اللوكة ولافاقة المسروع ولعسر البول ولنكد الأطفال^(٢) .

(١) راجع : Rehatsek., Magic, *Journal Bombay Royal Asiatic society*, XIV, 1879, PP. 202-204; Casanova M., Notice sur une coupe Arabe, *JA*, Vol. XVII, 1891, PP. 323-330; Zaki Pacha, coupe magique dédiée Salah ad-Din (Saladin), *Bulletin de l'Institut Egyptien*, Le Caire, Tome. X, 1916, PP. 243-246; Spoer H., Arabic Magic medicinal Bowls, *JAOS*, Vol. 55, 1935, PP. 237-256.

(٢) عبدالعزيز صلاح، المعادن الأيوبية فى مصر والشام، ص ١٤٧ .

وكما يظهر من كتابات هذه الطائفة أنها تشفى من الكثير من الأمراض،
وأنها لها منافع مجربة للشفاء مثل :

لسعة الحية والعقرب (Piqûre de serpent et de Scorpion) : فهذه الطأس تشفى الشخص الذى لسع من الحية أو العقرب وذلك بالشرب من مائها.
الحما (Fièvre) : وهو مرض يصيب الجسم ويتسبب فى ارتفاع درجة حرارته وله أنواع عديدة منها «التيفود»، «التيفوس».

المطلقة (Douleurs de L'enfantement) : وهى الآلام المصاحبة للولادة.
المغلة (Faire monter le lait des nourrices) : وهى المرأة التى ترضع طفلها المغل، والمغل هو اللبن الذى ترضعه المرأة لطفلها وهى حامل.
الكلب (Morsure du chien enragé) : والطأس تشفى الشخص الذى عقره كلب مصاب بداء السعار.

المغص (Suffocations) وهو مرض عارض يصيب الإنسان نتيجة تناوله بعض أنواع الأطعمة الفاسدة أو بسبب البرد وكذلك بسبب العادة الشهرية عند المرأة.
القولنج (Coliques) : مرض مؤلم يصعب معه خروج البراز نتيجة التهاب القولون.

الشقيقة (Migraine) : ألم ينتشر فى منتصف الرأس والوجه (الصداع النصفى).
الظربان (Elancements) : وهو الإسهال الشديد الذى يصيب الإنسان، وهذه اللفظة محرفة عن الكلمة الصحيحة (زريان)، وفى المعجم «زرب الماء» : سال.
إبطال السحر (Suppression de L'envoûtement) : بمعنى أن هذه الطأس كانت تستخدم فى إبطال السحر.

رمى الدم (Dysenterie) أو (قطع الدم arrêter le flux sang) أو قطع النزيف (arrêter d'hémorragie) وهو وقف النزيف بصفة عامة^(١).

(١) راجع : Zaki Pacha, Coupe magique, PP. 243-246, Wiet G., Catalogue général, P. 151.

حسنى نوبصر، الطأس السحرية (طأس الخضة) ما عليها من كتابات وما تشفيه من أمراض، مجلة كلية الآثار، العدد السادس، ١٩٩٥، ص ٥١.

العين : (Mauvais oeil) المقصود بذلك الحسد الذى يخرج من عين الحاسد فكانت هذه الطأس تشفى من العين والنظرة.

النكد (Turbulence)^(١) وكلاهما من الأمراض النفسية التى تصيب خصوصاً الأطفال نتيجة تعرضهم للآلام الشديدة فى أجسامهم مثل : الحصبة، الحمى القرمزية، جدري الأطفال، النكاف، الدفتريا، والسعال الديكى وغيرها من الأمراض.

رد اللوكة (Paralysie de la bouche) داء يعرض للوجه يعوج منه الشدق، واسم هذا المرض محرف على الطأس حيث كتب رد اللوكة وهى الكلمة العامة لهذا المرض.

إفاقة المسروع Rétablissement de la conscience des épileptiques وهو الشخص المريض بالصرع وما يحدث له من تشنجات عصبية.

عسر البول (Dysurie) وهو احتباس البول بالمثانة فمياه الطأس تساعد على إخراج ما فى المثانة من البول^(٢).

أسفل هذا الشريط الكتابي يوجد عشر جامات فى أشكال مختلفة بحيث تسير بالتبادل بين الشكل الدائرى وبين شكل المربع المنحرف وجميعها شغلت بكتابات سحرية . وكذلك أسفل هذه الجامات شريط كتابي دائرى نصه كالاتى :

«رصدت ونقلت ونقشت فى شرف الكوكب وطو (ا) لع الاوافق وهو ما اتفقت عليه ائمة الدين والخلفاء الراشدين لمنافع المسلمين وكان ذلك بارض مكة»^(٣).

٢ - التوصيف الزخرفى للسطح الداخلى (لوحة ١٦)

يبدأ السطح الداخلى بشريط دائرى من الكتابات السحرية التى يصعب تتبعها

(١) استخدمت لفظة «نكد الأطفال» (Turbulence des enfants) أيضاً على الطأس المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى رقم ٣٩٠٦.

(٢) راجع : Zaki Pacha, Coupe magique., PP. 243-246; Wiet G., Catalogue général., P. 151.

(٣) راجع عبدالعزيز صلاح، المعادن الأيوبية فى مصر والشام، دكتوراه، ص ١٥٠.

وقراءتها كما يوجد أسفله صفان من العقود فى أشكال مماثلة يتكون كل صف منها من ١٦ عقد شغل داخلها بكتابات منها ما هو كتابات قرآنية والبعض الآخر من الكتابات السحرية، يليه منطقة دائرية تشغلها زخارف هندسية ورموز وكتابات سحرية بالإضافة إلى عبارة :

« لا اله إلا الله محمد رسول الله »

ينبغى مقارنة الطاسة موضوع الدراسة مع طاستين محفوظتين فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة إحداهما رقم « ٣٩ . ٦ » مؤرخة لسنة (٥٨٠ هـ / ١١٨٤ م) والأخرى تحت «رقم ١٥٣٨٣ » وترجع لنفس التاريخ السابق كما أنهما يتشابهان تماما مع قطعة المتحف البريطانى على النحو التالى :

١- طاسة باسم أبو المظفر يوسف (صلاح الدين الأيوبي)

المادة : نحاس مضاف إليه زنك

التاريخ : ٥٨٠ هـ / ١١٨٤ م

المقاييس : القطر ١٨ سم، الارتفاع ٦ سم

الحفظ : متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ٣٩ . ٦ .

مكان الصناعة : مكة^(١)

أولا : التوصيف الزخرفى

١- التوصيف الزخرفى للسطح الخارجى (لوحة ١٥)

يبدأ السطح الخارجى بشريط من الكتابة النسخية نصه كالاتى :

« عز لمولانا السلطان الملك المجاهد المؤيد المنصور ابو المظفر يوسف قسيم امير المؤمنين وهى مجردة للسعة الحية والعقرب وللحما والمطلقة والمغله وللكلب الكلب وللمغص والقولنج والشقيقة والظربان ولإبطال السحر ولرمى الدم وللعين والنظرة ولصلح بين الاقران ولسائر العلل والافات الا علة الموت لوكرز

(١) راجع : Zaki Pacha, Coupe magique. PP. 243-246' Wiet G., Catalogue général. P.151

حسنى نوبصر، الطأس، ص ٥١ .

الديب^(١) ولنكد الاطفال توضع^(٢) (sic) عند راسه ويحم بها المسحور والمصاب والبنت المعسرة .

أسفل هذا الشريط الكتابي يوجد عشر جامات فى أشكال مختلفة بحيث تسير بالتبادل بين الشكل الدائرى وبين شكل المربع المنحرف وجميعها شغلت بكتابات سحرية . وكذلك يوجد أسفل هذه الجامات شريط كتابي دائرى نصه كالآتى :

«رصدت ونقلت ونقشت فى شرف الكوكب وطو (ا) لع الاوافق وهو ما إتفقت عليه أئمة الدين والخلفاء الراشدين لمنافع المسلمين وكان ذلك بارض مكة سنة ثمانون وخمسائة لجميع العلل و(ا) لافات»^(٣)

ثانيا : التوصيف الزخرفى للسطح الداخلى (لوحة ١٦)

يبدأ السطح الداخلى بشريط دائرى من الكتابات السحرية التى يصعب تتبعها وقراءتها كما يوجد أسفله ثلاث صفوف من الجامات فى أشكال مماثلة يتكون كل صف منها من ١٦ جامة شغل داخلها بكتابات منها ما هو كتابات قرآنية مثل :

« بسم الله الرحمن الرحيم »

والبعض الآخر من الكتابات السحرية^(٤) .

(١) قرأت هذه الكلمة بأشكال مختلفة نحو : (لوكر البديب) ، (ولو كير الدس) . وصححها حسنى نوبصر على نحو ﴿ لو كز الديب ﴾ والمعنى من وكزه وكزا أى دفعه وضربه بالرمح أى طعنه والديب كلمة محرفة من الدبوب أى الكثير الدب ، يقال طعنه دبوب يسيل منها الدم . والمراد هنا ان هذه الطأس تشفى الشخص المطعون بالرمح . راجع : Wiet G., Catalogue général., P. 151 حسنى نوبصر، الطأس، ص ٥٧ .

(٢) قرأها زكى باشا (دوطع) وقرأها (wiet) (يوطع) كما قرأها حسنى نوبصر (يوضع) وأعتقد أنها تقرأ على النحو التالى : (توضع) راجع :

راجع : Zaki Pacha, Coupe magique. PP. 243-246' Wiet G., Catalogue général. P.151 حسنى نوبصر، الطأس، ص ٥٦ .

(٣) Wiet G., Catalogue général., P. 151 .

(٤) راجع : Zaki Pacha, Coupe magique. PP. 251-253

٢- طاسة باسم أبو المظفر يوسف (صلاح الدين الأيوبي)

المادة : نحاس مضاف إليه زنك

التاريخ : ٥٨٠ هـ / ١١٨٤ م

المقاييس : القطر ١٨ سم ، الارتفاع ٤ سم

الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم : ١٥٣٨٣

مكان الصناعة : مكة

أولا : التوصيف الزخرفي

١- التوصيف الزخرفي للسطح الخارجى (لوحة ١٧)

يبدأ السطح الخارجى بشريط من الكتابة النسخية نصه كالاتى :-

« عز لمولانا السلطان الملك المجاهد المؤيد المنصور أبو المظفر يوسف قسيم
امير المؤمنين وهى للسعة الحية والعقرب وللحما والمطلقة والمغله وللقلب الكلب
وللمغص والقولنج والشقيقة والظربان (sic) ولإبطال السحر ولرمى الدم وللعين
والنظرة لسائر العلل والأفات الا علة الموت و لو كز الدب (ب) ب ولنكد الأطفال
توضع (sic) عند رأسه ويحم منها المسحور والمصاب يرش منها البيت إذا ساوم
السحر »^(١).

أسفل هذا الشريط الكتابى يوجد عشر جامات فى أشكال مختلفة بحيث
تسير بالتبادل بين الشكل الدائرى وبين شكل المربع المنحرف وجميعها شغلت
بكتابات ونصوص سحرية.

وكذلك يوجد أسفل هذه الجامات شريط كتابى دائرى نصه كالاتى :-

«رصدت ونقلت ونقشت فى شرف الكوكب وطو (ا) لع الأوافق كل شهر
بشهره وكان إبدائها (؟) من عاشور الآخر ذ (ي) الحجة سنة ثمانين
وخمسمائة وإن كانت فى ».

(١) راجع : Zaki Pacha, Coupe magique. PP. 243-246' Wiet G., Catalogue général. P.151

حسنى نوبصر، الطاس، نص ٥٦.

٢ - التوصيف الزخرفى للسطح الداخلى (لوحة ١٨)

يبدأ السطح الداخلى بشريط دائرى من الكتابات السحرية التى يصعب تتبعها وقراءتها كما يوجد أسفله ثلاث صفوف من الجامات فى أشكال مماثلة يتكون كل صف منها من ست عشرة جامة شغل داخلها بكتابات منها ما هو كتابات قرآنية وأخرى رموز سحرية وأشكال هندسية ورسم نجمة وهلال ورسم هندسى لمستطيل مقسم إلى مربعات بداخلها حروف عربية ، كما يليه صف من رسم العقود شغل داخلها بكتابات وأرقام سحرية يتوسطها جميعا رسم مستطيل شغل داخله بتأثيرات^(١).

٣ - التاريخ

بناء على الدراسة التحليلية للطأس موضوع الدراسة ومقارنتها مع الطاسات الأخرى التى ترجع لنفس تاريخ ومكان الصناعة نستخلص ما يلى :

١- القطع تشابه فى أسلوب صناعتها ومادة الصنع فالقطع الثلاث مصنوعة من نحاس مضاف إليه زنك ، و بمقاييس تتطابق تماما مع القطعة موضوع الدراسة رقم ٣٩٠٦ ، ومتقاربة جدا مع القطعة رقم « ١٥٣٨٣ » .

٢- تشابه الكتابات على الطاسات الثلاث .

٣- تشابه الطاسات الثلاث فى طريقة الزخرفة وفى رسوم الجامات والعقود فى أشكال واحدة .

٤ - تشابه كذلك الكتابات التى تشتمل على تاريخ ومكان الصناعة على الطاسات الثلاث .

وبذلك يمكن تأريخ الطأس المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن إلى سنة ٥٨٠ هـ / ١١٨٤ م .

(١) راجع : Wiet G., Catalogue général., P. 151 .

ثانياً : تحف معدنية بأسماء خلفاء صلاح الدين الأيوبي

الملاحظ أن نزعة خلفاء صلاح الدين الذين حكموا من بعده كانت إلى الترف أقوى منها إلى التقشف وهو السبب في إنتاج العديد من التحف التي حملت أسماءهم وألقابهم وتوقيعات صناعاتهم بالإضافة إلى أماكن صناعتها وبيان ذلك على النحو التالي :

ثانياً : تحف السلطان العادل الثاني^(١)

يعد الملك العادل أبي بكر محمد من الذين أولوا اهتماماً كبيراً بالفن ومنتجاته حيث وردت أسمائه وألقابه على ثلاث قطع من النحاس الأصفر المكفت بالفضة. الأولى : مبخرة، والثانية علبة بغطاء، والثالثة : طست. وتوضيح ذلك على النحو التالي :

١ - المبخرة

لقد انتشرت أشكال المباخر التي اتخذت الشكل الاسطوانى المغطى بغطاء على هيئة القبة النصف كروية في العصر الأيوبي كما ظهرت المباخر الصغيرة ذات الأرجل القصيرة حيث يتضح ذلك على الورقة التاسعة والثلاثين من مخطوط مقامات الحريري^(٢) التي تمثل منظر الولادة فيظهر على جانبي السيدة خادمتان إحداهن تحمل إناء للشرب والأخرى تحمل مبخرة أسطوانية صغيرة تمسكها بيدها وهذه التصويرة تمدنا بشكل هام من أشكال المباخر المحمولة في العصر الأيوبي التي لم يصلنا منها قطع مادية^(٣).

(١) الملك العادل أبي بكر بن محمد: هو الملك المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين أبي بكر بن السلطان الملك الكامل محمد بن أبي بكر بن أيوب، ومات الملك العادل في يوم الخميس سابع جمادى الآخرة سنة خمس عشرة وستمائة للهجرة / ١٢١٨ م. ابن واصل مفرج الكروب، ج ٢، ص ٣١٣، راجع: ابن تغرى بردى، النجوم، ج ٦، ص ١٦٢، المقرئى، الخطط، ج ٢، ص ٢٣٥.

(٢) قمت بالاطلاع على هذه النسخة من مخطوط «مقامات الحريري» المؤرخة لسنة ٦٣٤ هـ / ١٢٣٧ م، بمقاييس ١، ٢٦ سم في ٣، ٢١ سم للمصور «يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى»، محفوظ بالمكتبة الوطنية بباريس تحت رقم «عربى ٥٨٤٧».

(٣) راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤ م، Ward R., Incense and incense Burners in Mamluk Egypt and Syria, ص ٨-١٧،

Transactions of the Oriental Ceramic Society, 1990-1991, P. 68, PL. 1.

ولقد ورثت الدولة الأيوبية تقاليد صناعة المعادن بما فى ذلك صناعة المبخار عن الدولة الفاطمية من جهة ومن دول السلاجقة والأتابكة من جهة أخرى، كما عرفت فى هذه الدولة صناعة المبخار المكفّنة بالفضة التى كانت قد ازدهرت فى شرق إيران وفى العراق وبخاصة فى إقليم الموصل وإيضا كان لاهمية القاهرة كمركز تجارى رئيسى فى العصرين الأيوبي والمملوكى من الناحية الاقتصادية والفنية لزيادة حركة التبادل بين القاهرة وبلاد الشرق والغرب أثره الواضح على المنتجات الصناعية الفنية فى ظهور بعض التأثيرات على مبخار تلك الفترة حيث انتشرت أشكال المبخار التى اتخذت الشكل الاسطوانى المغطى بغطاء على هيئة القبة النصف كروية فى العصر الأيوبي^(١).

كما تأثرت أشكال المبخار بالمادة المصنوعة منها هذه المنتجات وبالغرض التى صنعت من أجله وكذلك بالبيئة المحيطة بها، فظهرت المبخار الصغيرة التى توضع على حامل أو أى شئ مرتفع^(٢). وأهم المبخار التى انتجت فى العصر الأيوبي مبخرة السلطان العادل الثانى.

المادة : نحاس أصفر مع تكفيت بالفضة .

التأريخ : ٦٣٥ - ٦٣٧ هـ / ١٢٣٨ - ١٢٤٠ م .

المقاييس : الارتفاع ٢٠ سم ، القطر ٩,٣ سم .

الحفظ : مجموعة شريف صبرى

مكان الصناعة : القاهرة^(٣).

التوصيف الزخرفى (لوحة ١٩)

المبخرة اسطوانية الشكل ترتكز على ثلاثة أرجل قائمة ومغطاة بغطاء على هيئة القبة ، وهى تتكون من ثلاثة أجزاء : ١- القاعدة ٢- البدن ٣- الغطاء .

(١) راجع : Baer E., Metalwork., P. 60 .

(٢) نادية حسن ، المبخرة، ص ٢٩ .

(٣) استخدمت طريقة الطرق فى صنع اجزائها الرئيسية وقد زخرف كل من البدن وقمة الغطاء بطريقة التكفيت بالفضة ، اما باقى اجزاء الغطاء فقد زخرف بطريقة التفريغ .

راجع : Fehérvári G., Ein Ayyūbidisches., PP. 37-54. Aga Oglu M., About, PP. 32-33.

أولا: القاعدة

هى عبارة عن ثلاثة ارجل قائمة تشبه ارجل الحيوان وزخرفت من أعلى بما يشبه رأس الحيوان المقترس ، اما ساق الرجل فزخرفت بأشكال تشبه الضلوع الصدرية للحيوان وبنهاية ارجل القدم يوجد قدم على هيئة ظفر حيوان^(١).

ثانيا: البدن

اما البدن فهو على هيئة اسطوانية الشكل ويحاط من أعلى وأسفل بحافة تبرز على السطح وقد زخرفت الحافة السفلى بزخرفة الجديلة اما العليا فزخرفت بخطوط متوازية مائلة . وكذلك يزخرف البدن ثلاثة اشربة اعرضها اوسطها حيث يحمل عبارة دعائية مقسمة إلى ثلاثة أجزاء بواسطة ثلاث دوائر صغيرة بها زخرفة هندسية تأخذ شكل حرف (Z) وتنتهى حروفها بصور لأشخاص فى مناظر صيد ورقص وشراب . اما نص الكتابة فهو كالآتى :-

« العز الدائم / الجد الصاعد / الأقبال الزائد » .

اما الشريط السفلى بالبدن فقد زخرف بزخرفة حيوانية تتمثل فى أشكال حيوانات تجرى متتابعة على ارضية نباتية مورقة .
اما الشريط العلوى به كتابة نسخية نصه كالآتى :-

« عز لمولانا السلطان الملك المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين أبى بكر ابن السلطان الملك الكامل محمد بن أبى بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين »^(٢).

(١) راجع : عبدالعزيز مرزوق ، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى ، ص ٧٦-٧٧ . ، نادية حسن على أبو شال ، المبخرة ، ص ١٢٧-١٣٠ .

(٢) كتب هذا النص بحروف كبيرة تنتهى قوائمها من أعلى على هيئة مستقيمة اما حروفها الأفقية فتنبسط الى اسفل كما تتداخل بعض الحروف كما فى كلمة (السلطان الملك) فنلاحظ ان حرف الألف فوق النون ، وفوق الباء فى كلمة (ايوب) وغيرها . اما من حيث المضمون فإن الكتابة تضم اسم السلطان ولقب التعريف الخاص به وكنيته وألقابه الفخرية التى اشتهر بها ، فنجد لقب (سيف الدنيا والدين) من أشهر الالقاب المضافة التى تطلق على السلطان القائم فى الحكم فعلا . اما لقب (خليل أمير المؤمنين) فقد عرف هذا اللقب فى مصر منذ عهدالدولة الفاطمية ثم استعمله الملوك الايوبيون كما اطلق هذا اللقب بصفة دائمة على اولاد الملوك فى عهد المماليك ، ومن خلال هذه الكتابات فانه من المحتمل ان تكون هذه المبخرة قدمت هدية للسلطان الملك العادل الثانى بمناسبة توليه حكم مصر بجانب حكمه لدمشق . . راجع: عبدالعزيز مرزوق ، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى ص . ٧٦، ٧٧ . ، ابن واصل ، مفرج

الكروب فى اخبار بنى أيوب، ج٣، ص ١١٠. Fehérvári G., Ein Ayyūbidisches., PP. 37-54.

ثالثاً: الغطاء

هو عبارة عن هيئة القبة ويزخرف بثلاثة أشرطة متحدة في المركز أغرضها الأوسط به ثلاث مناطق ثمانية الفصوص بداخلها شخص في وضع الجلوس يمثل مناظر الطرب والشراب، ويغطي باقى المساحات المحصورة بين المناطق المفصصة زخرفة لوحداث على هيئة ورقة ثلاثية الفصوص مفرغ ما حولها من مساحات وذلك للسماح بخروج الدخان المعطر بالبخور ويحيط بهذا الشريط من أعلى وأسفل شريطان ضيقان هما على النحو التالى :

١- الشريط السفلى : يشغل المنطقة التى تعلو الغطاء وبه زخرفة لكائنات حية تتمثل فى رسوم الكلاب والأرانب وحيوانات بروؤس آدمية وتظهر متتابعة على أرضية نباتية مورقة .

٢- الشريط العلوى : يشغل منطقة قمة الغطاء وبه زخرفة بالخط الكوفى يقطعها ثلاث دوائر صغيرة بداخل كل منها وريدة ذات ثمانية بتلات . كما زخرف شكل الناقوس الذى بقمة الغطاء بأوراق نباتية .

اما النص الكتابى يقرأ على النحو التالى :

« العمر السالم / الأقبال / العز الدائم »^(١)

كذلك وجدت على هذه المبخرة كتابة محفورة على قاعدة البدن من أسفل نصها :

« برسم الطست خاناه العادلية » .

وتعتبر مبخرة الملك العادل أبى بكر نموذجاً رائعاً للمباخر الأيوبية لما بلغته صناعة المباخر فى العصر الأيوبي من تقدم وازدهار .

(١) راجع : نادية حسن ، المبخرة فى مصر . ص ١٢٧-١٣٠ ، عبدالعزيز مرزوق ، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي ص ٧٦-٧٧ ؛ PP. 37-54 . Fehérvári G., Ein Ayyūbidisches.

٢- علبة بغطاء تحمل اسم الملك العادل أبى بكر

المادة : نحاس أصفر مكفت بالفضة

التاريخ : ٦٣٥ - ٦٣٧ هـ / ١٢٣٨ - ١٢٤٠ م

المقاييس : الارتفاع ١٠ سم ، قطر القاعدة : ٩ سم.

مكان الصناعة : مصر^(١)

التوصيف الزخرفى للسطح الخارجى

أولاً: الغطاء

تبدأ زخرفة الغطاء من الخارج بشرائط ضيق نسبياً من الزخرفة النباتية وأنصاف الورقة النباتية يتخلله دوائر صغيرة ذات زخارف هندسية . يليه شريط من الكتابة النسخية التى تحمل اسم وألقاب الملك العادل نصه كالاتى :-

« عز لمولانا السلطان الملك العادل العابد المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرباط سيف الدنيا والدين أبى بكر بن أيوب » .

يلى هذا الشريط السطح الخارجى للغطاء الذى احتوى على ١٩ من الأشكال الهندسية التى شغلت داخلها بمناظر الفلك والأجرام السماوية وجميعها يتوسطها شكل الشمس والقمر .

ثانياً: زخرفة السطح الخارجى للبدن

شغل السطح الخارجى للبدن بشرائط عريض من الزخارف النباتية أرابيسك كما قطع هذا الشريط بست جامات شغلت بمناظر الصيد المختلفة ورسوم الجوامات على النحو التالى :-

الجمامة الأولى : تمثل منظر صياد يمتطى صهوة جواده ويصطحب خلفه حيوان الصيد، وقد رسم هذا المنظر على أرضية نباتية دقيقة أرابيسك .

(١) راجع : Wiet G., Répertoire., X, P. 110; Baer E., Metalwork., PP 271-273 .

الجمامة الثانية : يظهر عليها منظر صياد يهاجم بحربته الطويلة حيوانا مجنحا يحاول الفرار .

الجمامة الثالثة : تمثل منظر صياد يمتطى صهوة جواده ويحمل على يده اليسرى طائر الصيد فى حين يرافقه أسفل أرجل الجواد حيوان الصيد وقد رسم المنظر على أرضية نباتية دقيقة .

الجمامة الرابعة : تمثل منظر صياد يحمل بيديه اليمنى سيفاً واليسرى ترسا ويهاجم حيوانا مجنحا يحاول الفرار من أمامه .

الجمامة الخامسة : رسم عليها منظر صياد يمتطى صهوة جواده ويحمل بيده اليسرى طائر الصيد كما يرافقه حيوان الصيد أسفل أرجل الجواد .

الجمامة السادسة : تمثل منظر صياد يهاجم بحربته الطويلة حيوانا مجنحا يحاول الفرار .

كما يزخرف ثلاث من الجمادات من أعلى وأسفل دوائر صغيرة شغلت برسم حرف «T» المزدوج والمعكوف^(١).

كما انتج العصر الأيوبي العديد من الطسوت التى حملت الكثير من الزخارف المختلفة بالإضافة إلى عنصر الكتابات التى اشتملت على أسماء سلاطين وملوك بنى أيوب ولعل أبرز هؤلاء السلاطين العادل أبى بكر الذى ورد اسمائه والقابه على التحفة التالية :

٣ - طست الملك العادل أبى بكر

المادة : نحاس أصفر مكفت بالفضة

الصانع : أحمد الذكى النقاش الموصلى

التاريخ : مصر أو سوريا : ٦٣٥ - ٦٣٧ هـ / ١٢٣٨ - ١٢٤٠ م

(١) قمت بدراسة القطعة دراسة ميدانية بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن فى المدة من ٢٠-٣ سبتمبر ١٩٩٦م.

الحفظ : متحف اللوفر رقم ٥٩٩١

المقاييس : الارتفاع : ١٩ سم قطر القاعدة : ٣٢,٦ سم اتساع الفوهة : ٩,٦ سم.

مكان الصناعة : مصر^(١).

التوصيف الزخرفي

الطست مصنوع من النحاس الأصفر ، ذو زخارف مكففة بالفضة . ويحتوى على زخارف عديدة فى الداخل والخارج لكن يلاحظ أن الزخارف الداخلية قد زال تكفيتها .

أولاً : السطح الخارجى

يزين السطح الخارجى بثلاث أشرطة أفقية ذات حنايا متعددة تتصل مع بعضها عمودياً فتقسم السطح إلى ثلاثين منطقة مربعة الشكل فى صفين ، وقوام زخارفها فروع نباتية دقيقة ارايسك وعلى واحدة منها كتابة نسخية تتضمن اسم الصانع تقرأ كالآتى :-

« عمل أحمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش »^(٢) (لوحة ٢٠)

(١) راجع : Migeon G., Manuel., II, P. 51; Wiet G. Répertoire., XI, P. 116; Dimand M.S. AhandBook. P. 146; Rice D.s., the Oldest. P. 339, Inlaid., PP. 283-329; Arts de l'Islam PP. 103-104; Hayword G., The Arts of Islam, 1976, P. 181; Ettinghausen R., The Dance with Zoomorphic Masks and Others Forms of Entertainment Seen in Islamic Art, Islamic Art and Archaeology Collected Papers, Berlin, 1984, PP. 222-224; Arabesque et Jardins de Paris, Musée du Louvre, Paris, 1989 & 1990, P. 239.

(٢) راجع : محمد عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبي، ص ٨٣-٨٥. العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ١٠٥.

تفاصيل الجامات

الجمامة الأولى تمثل منظرا للمصارعة بين رجلين^(١) حيث يظهر أحدهم وقد أمسك بالآخر يريد طرحه على الأرض بينما الآخر يحاول الإفلات من هذا الوضع ويقاوم بشدة خشية الانبطاح على الأرض كما يظهر أحدهما وقد ارتدى سروال المصارعة الذى يغطى جزئه السفلى بينما يرتدى الملابس الخفيفة فى جزئه العلوى فى حين يرتدى المصارع الآخر السراول فقط والمنظر به حركة وحيوية. (لوحة ٢١، أ).

الجمامة الثانية : يظهر فيها منظر لقردين فى أوضاع مختلفة راقصة ، وظهر وكأن أحدهما يحمل فوق يده كوبا والآخر يتراقص أمامه ويظهر حولهما طائران كما صور المنظر على ارضية نباتية دقيقة ارايسك ، وكذلك يلاحظ الآن سقوط أجزاء من التكفيت على الجسد والقدم اليمنى والذراعين والوجه لأحدهما^(٢). (لوحة ٢١ ب).

(١) يعتقد صلاح العبيدى أن منظر المصارعة هذا بين رجلا وامرأة ويذكر انه لا يوافق Rice D.S. فى اعتقاده ان الرجل يبدو عاريا وكذلك الأنثى تبدو وهى الأخرى عارية تماما اللهم إلا من بعض أساور رفيعة فى الذراعين والرسغين وعلل ذلك بقوله : أنه بنظرة واحدة إلى الرسم لاسيما الرجل اليمنى لتلك الأنثى نجد أثر ملابس قصيرة عند منتصف تلك الرجل وأن الخطوط الموجودة عند الرسغين على الأغلب أنها تشير إلى ملابس ترتديها تلك الأنثى . أما رأى فى هذا الموضوع فيتلخص فى أمرين : أولهما : بعد دراسة البحث الذى قدمه Rice D.S. والذى اعتمد عليه العبيدى أستطيع الجزم بأن Rice D.S. لم يتعرض إلى كون أحد المصارعين امرأة كما زعم العبيدى .

ثانيهما : أنه لا يجوز من الناحية الدينية وكذلك من ناحية قوانين اللعبة عقد منافسات أو مصارعات بين جنسين مختلفين مثل رجل وامرأة وأيضا فى المصارعات التى كانت تعقد بين الحيوانات بعضها البعض كانت تتم بين الأجناس المتشابهة لم تعقد بين أجناس مختلفة على مر العصور الإسلامية ، ودائما كان الفنان امينا فى رسومه ملتزما بالنص المكتوب أو القوانين المعمول بها كما يمكن القول بأن حلقات المصارعة كانت دائما لها قوانين رياضية ثابتة اشتقت معظمها من التوجيهات الدينية الإسلامية التى كان الفنان لا يحيد عنها بالإضافة الى الدراسة الميدانية على هذه القطعة بمتحف اللوفر يمكن القول بأن هذه المصارعة بين رجلين . راجع :- العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ١١٩ - ١٢٠ ، Rice D.S., Inlaid, PP. 283-329 ، عبدالعزيز صلاح سالم، الرياضة وأدواتها فى مصر الإسلامية، ماجستير، ١٩٩٣م، ص ٨٨-٩٢ .

(٢) راجع : Ettinghausen R., The Dance, PP. 222-224 .

الجامة الثالثة : تمثل البازدار^(١) وقد حمل طيوره على ذراعيه ويرافقه طائر ثالث ، ويظهر كذلك وقد ارتدى على يديه الواقي الخاص بحمل الطيور على اليد وكذلك الملابس التى خصصت للبيازرة^(٢) ، وقد صور المنظر على أرضية نباتية ارايسك . (لوحة ٢١ ج) .

الجامة الرابعة : يظهر فيها منظر قنص حيث يظهر حيوان الصيد الفهد الذى انقض على فريسته (الجمل) وهذا المنظر به قوة وحركة فى الانقضاض الذى قام به الفهد على مؤخرة الجمل وكذلك يبدو على الجمل الهلع والخوف وكذا محاولته الفاشلة للفرار ، وصور هذا المنظر على أرضية نباتية .

الجامة الخامسة : تظهر فيه رجل وحوله دبان وكلب وطائر ، ويرجح هذا المنظر ان يكون للبازدار وبصحبه طيوره وحيواناته ترافقه أثناء ترحاله وتحوم حوله فى رحلاته وتداعبه فى أوقات فراغه تحيط به وتحرسه أثناء نومه كما يتضح فى هذا المنظر . (لوحة ٢١ د) .

الجامة السادسة : يظهر فيها منظر لصياد وقد أمسك بقوسه وسهمه^(٣)

(١) البازدار : هو موظف من ارباب الخدم مكلف بحمل البزاة ، وغيرها من طيور الصيد على يده عند الخروج الى الصيد ، وقد عرفت وظيفة البازدار منذ عهد السلاجقة ثم انتقلت منهم الى الأتابكة والايوبيين وبعد ذلك صارت هذه الرياضة لها نظمها وتقاليدها فى العصر المملوكي . راجع : السبكي ، معيد النعم ومبيد النقم ، بدون تاريخ ، ص ١١١ . سعاد ماهر ، البيزرة فى التاريخ والآثار ، مجلة الدارة ، العدد الاول ، السنة الثالثة ، ربيع الاول ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م ، ص ١٠١ .

(٢) كان للبيازرة زى خاص بهم فهم يلبسون قمصانا تغطى الركبتين تتكسر ثيبتها ، ومن تحتها سراويل تصل حتى الأقدام ، وتكاد تلتصق بالسيقان وقد ارتبط مع ملابس الصيادين لبس قفاز على يد الصائد حتى يقي يديه من أذى مخالب الطيور الحادة : راجع : دوزى ، قاموس الملابس ، ص ٥٧١ ، عبد المنعم سلطان ، المجتمع المصرى فى العصر الفاطمى ، دار المعارف ، ١٩٩٥ ، ص ٢٧٧ ، عباس مصطفى ، الصيد والطرود فى الشعر العربى حتى نهاية القرن الثانى الهجرى ، ماجستير ، ١٩٩٧ ، ص ٩٥ .

(٣) القسى : هى أعواد من الخشب اللين المتين ، تقوسه كالهلال وتثبت عليها اوتار من الجلد ترمى بها السهام ، والقسى نوعان ، قوس يد ، وقوس رجل وقوس اليد اجزائه القوس ، والوتر ، والسهم . اما السهم فهو من عود رفيع من شجر صلب فى طول الذراع تقريبا ياخذه الفارس ينحبه ويسويه ثم يفرض فيه فروضا دائرية ليركب فيها الريش ، ويشده عليها بالجلد المتين ، ويربطه ثم يركب فى قمته نصلا من حديد مدبب . راجع : الفاكهى ، مناهج السرور والرشاد فى الرمي والسباق والصيد ، مخطوط بدار الكتب المصرية ، رقم ٩٤ فروسية تيمور ، عدد الاوراق ١١٤ ، بمقياس ٢٤ فى ٢٨ سم ورقات ٥٨ ، ٥٩ .

واقترب من حيوان يريد صيده فى حين وثب الحيوان يحاول الفرار مع التفاته للخلف، ويظهر كذلك طائر الصيد المستعد المرافق للصيد الذى ينتظر أمر البدء فى الهجوم على الحيوان بعد توجيه الضربة الأولى إلى الفريسة .

الجامعة السابعة : يظهر فيها حيوانين متدابرين ورسمًا على مهاد نباتى وهذا شائع فى الفنون الإسلامية وكذلك له أصول ساسانية سابقة^(١).

الجامعة الثامنة : يظهر فيها رجل ملتج بلحية بيضاء طويلة ويركب فوق أسد ويمسك بيده اليمنى خنجرًا طويلًا ويده اليسرى بزيل الأسد الذى يبدو عليه الخضوع، وقد صور هذا المنظر على أرضية من الزخرفة النباتية^(٢) (لوحة ٢١ هـ).

الجامعة التاسعة : يظهر فيها منظر لشخصين فى أوضاع راقصة حيث يظهران وقد ارتديا ملابس متشابهة فى حين يحلق فوق رؤسهما طائر . وصور المنظر على أرضية نباتية من زخارف ارايسك . (لوحة ٢١ و) .

الجامعة العاشرة : يظهر فيها صياد وقد طعن فريسته برمح الطويل بينما تظهر الفريسة وقد وثبت إلى أعلى والتفتت إلى الصياد . وقد صور المنظر على أرضية نباتية . (لوحة ٢١ ز) .

الجامعة الحادية عشر : تمثل منظر صياد ومعه حيوانات الصيد .

الجامعة الثانية عشر : تمثل منظر الصياد يقف على ذراعه الأيسر طائر الصيد ويحلق فوق رأسه طائر آخر، ويظهر الصياد هنا حاسر الرأس ذا شعر طويل كما

(١) ترجع معظم رسوم الحيوان فى الزخارف الإسلامية الى الفن الساسانى حيث كانت رسوم الحيوان فى الزخارف الإسلامية الأولى تذكر برسوم العصر الساسانى فى القوة وعنف المظهر ولاسيما رسم المفاصل ، كما كانت تشبهها كذلك فى اتباع التماثل والتوازن والتقابل وفى رسم الحيوانات والطيور متواجهة او متدبرة او بينها شجرة الحياة . راجع : زكى حسن ، فنون ، الاسلام ، ص ٢٥٣ - ٢٥٥ .

(٢) لايزال هذا المنظر من مناظر المنافسة غير المعتادة التى تجمع بين الانسان وحيوان قوى مثل الأسد وكذلك فهو من المناظر التى تثير التساؤلات العديدة حول المغزى وراء هذا الرسم ، وربما يمثل رمزا معينًا لأحداثا سياسية متعلقة باسم صاحب التحفة . لكن من المستبعد أن يكون هذا المنظر يمثل قديسا يركب الأسد وذلك لان المنظر وما يحمله من العدوان والإثارة لا يتوافق مع وقار وهدوء رجل الدين . راجع : Rice

.D.S. Inlaid., PP. 283-329, Ettinghouses R., The Dance., PP. 725-726

تحيط الهالة حول رأسه وقد رسم المنظر على أرضية من الزخارف النباتية الدقيقة ارايسك^(١) (لوحة ٢١ ح).

الجمامة الثالثة عشر (لوحة ٢٢ ، أ)

تمثل منظر المبارزة ، يظهر اثنان حيث أمسك كل منهما بالعصا الطويلة فى اليد اليمنى وأمسكا فى اليد اليسرى بالترس الذى يتلقى الضربات عليه ، ويظهر احدهما وقد بدأ توجيه ضربته نحو الرأس ، فى حين يظهر منافسه وقد استعد لها بالترس فى اللحظة التى صوب هو الآخر^(٢) ضربته نحو منافسه والذى بدا هو الآخر وهو يتلقاها على ترسه ببراعة ومن المعروف أن هذا المنظر قد صور على أمثلة عديدة على مواد الفنون الإسلامية المختلفة مثل الأخشاب ، والخزف ذو البريق المعدنى وخصوصا فى العصر الفاطمى ، وكذلك ظهر على تصاوير المخطوطات حيث تعتبر رياضة المبارزة من أهم رياضات الفروسية الشهيرة^(٣).

الجمامة الرابعة عشر : يظهر فيها رجل قوى يحمل على كلتا يديه حيوانين ويرفعهما إلى أعلى ، وقد رسم هذا المنظر على أرضية من الزخارف النباتية الدقيقة ارايسك . (لوحة ٢٢ ب)

الجمامة الخامسة عشر : يظهر فيها منظر لصياد الذى بلغت شجاعته أن وثب على فريسته وأمسكها من أذنيها ويهم بطعنها بخنجره الطويل . (لوحة ٢٢ ج)
أما جامات الصف الثانى فتبدأ كالآتى :-

الجمامة الأولى : تمثل منظر قنص حيث يظهر حيوان الصيد وقد انقض على فريسته وبجوار هذا الحيوان طيور الصيد ورسم هذا المنظر على أرضية نباتية دقيقة ارايسك .

(١) بلغ اهتمام المسلمين بصفة عامة برياضة الصيد لدرجة ان اهتموا بأدواتها التى تنوعت واختلفت حسب الطريقة. المتبعة والفريسة المراد صيدها فكان منها : البزاة ، والصقور ، والعقاب ، وكذلك ادوات صيد الوحوش كانت الخيل والفهود وكلاب الصيد وطيورها المدربة بالاضافة الى مجموعة اخرى من السهام والأقواس والشباك والأفخاخ. راجع : Abdar - raziq A., La chasse au Faucon. PP. 109-112.

(٢) راجع : Ettinghaus R. The Dance. PP. 725-726.

(٣) راجع : عبدالعزيز صلاح ، الرياضة وادواتها ، ص ٢٢٦ - ٢٣٣ .

الجمامة الثانية : تمثل منظر لكبشين متدابرين .

الجمامة الثالثة : منظر صيد حيث يظهر الصياد وهو يطعن فريسته برمح الطويل .

الجمامة الرابعة : يظهر فيها الصياد ومعه أرنبان وقد أمسكهما من أذنيهما بعد اصطيادهما .

الجمامة الخامسة : منظر لصياد وهو يقوم بممارسة رياضة الصيد بالقوس والسهم ، وهذا المنظر يختلف عن مناظر الصيد السابقة حيث يظهر هنا الصياد وقد أمسك بقوسه وسهمه وصوبهما نحو الطيور المحلقة في السماء وصور هذا المنظر على أرضية نباتية من ارايسك^(١) .

الجمامة السادسة : تمثل الصياد ومعه طيور الصيد .

الجمامة السابعة : يظهر فيها منظر الصياد وهو جالس القرفصاء ويمسك بكلتا يديه طائرين من طيور الصيد .

الجمامة الثامنة : تمثل طيور الصيد على أرضية نباتية .

الجمامة التاسعة : منظر يمثل حيوان مجنح ينقض على فريسته .

الجمامة العاشرة : يظهر فيها حيوانين مجنحين ومتدابرين .

الجمامة الحادية عشر : تمثل منظر صياد يطعن حيوان في حين وثب الحيوان على الصياد يريد الفتك به .

الجمامة الثانية عشر : تمثل منظر صياد يمسك بالقوس والسهم ويصوبه نحو فريسته ويرافقه في هذه الرحلة طيور الصيد ورسم هذا المنظر على أرضية نباتية .

الجمامة الثالثة عشر : يظهر عليها رسم ثعلبين بينهما نسرا وربما كان هذا المنظر له مغزى رمزى حيث يظهر النسر بشكله الكبير ومخالبه القوية التي وضعها في جسم الثعلبين وكذلك يبدو على النسر الزهو والسرور بالسيطرة على هذين الحيوانين اللذين يظهر عليهما الانكسار والخضوع^(٢) .

(١) راجع أنواع وطرق رياضات الصيد . Abdar - raziq A., La chasse au Faucon. PP. 109-112

عبدالعزیز صلاح، الرياضة وأدواتها (ماجستير) ص ١٤١ .

(٢) راجع : Rice D.S. Inlaid. PP. 283-329 .

الجامة الرابعة عشر : تمثل منظر صياد يطعن حيوانا برمح الطويل .

الجامة الخامسة عشر : تمثل صياد يحاول طعن حيوان فى حين وثب إليه الحيوان فظهر الاثنان فى وضع المواجهة وكأنهما يستعدان للمصارعة، ورسم المنظر على أرضية نباتية . وقبل الانتقال إلى التوضيف الزخرفى للسطح الداخلى وقاع الطست ينبغى الإشارة إلى وجود نصين من الكتابة المحزوزة على القاعدة الخارجية يعتبران على جانب كبير من الأهمية ويقراءن على النحو التالى :

١- « برسم الطست خاناه العادلية »^(١)

٢- « صاحبه الحسين بن محمد بن أحمد بن أمير المؤمنين سنة ١٠٨٩ هـ »^(٢).

ثانياً: الزخارف الداخلية

يبدأ السطح الداخلى بشريط ضيق من زخارف الجداول يليه شريط من الكتابة الكوفية التى تدور حول الحافة وتحتوى على اسماء وألقاب السلطان العادل أبى بكر فهى تقرأ على النحو التالى :-

« عز لمولانا السلطان الملك المالك العالم العامل المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرابط سيف الدنيا والدين عضد الإسلام والمسلمين قاعم الكفرة والمشركين قاتل المتمردين محى العدل فى العالمين ناصر الحق بالبراهين حامى ثغور بلاد المسلمين منصف المظلومين من الظالمين أبو اليتاما (اليتامى) والمساكين عماد الخلافة قسيم المملكة ركن الأمة ناصر الله فلك المعالى قطب السلاطين مهلك^(٣) الملحددين

(١) الطست خاناه العادلية: راجع: حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ص ٢٤١-٢٤٢، Rice, The Oldest, PP. 339., Inlaid, P. 317-338.

(٢) تعتبر هذه الكتابة على درجة كبيرة من الأهمية حيث أنها تعطى اسم الذى امتلكها فى القرن السابع عشر وهو الأمير اليمنى الحسين بن محمد بن أحمد بن أمير المؤمنين ١٠٨٩ هـ / ١٦٧٨-١٦٧٩ م إلا أن (Rice) قرأ هذا التاريخ على النحو التالى (١١٨٩ هـ / ١٧٧٥ م) واعترض (Wiet) على هذه القراءة وأكد صحة القراءة القديمة ومن خلال الدراسة الميدانية للطست بمتحف اللوفر بباريس واتفق وقراءة (Wiet) راجع: Wiet G., Répertoire. XI, P. 116, Migeon G., Manuel. II, P. 51. Rice D.S., Inlaid. PP. 283-329.

(٣) قرأها Wiet، على هذا النحو «ملك»، راجع: Wiet G., Répertoire. XI, P. 116

معجم المجاهدين مالك رقاب الأمم سلطان العرب والعجم بهلوان^(١) الشام ملك العراق أوحده العصر المؤيد^(٢) حامى الثغور بالطعن فى الثغر أبو المنائح مصدق المدائح الملك العادل أبى بكر بن مولانا السلطان الملك الكامل أبى المعالى محمد بن أبى بكر بن أيوب عز نصره^(٣) .

يلى الشريط السابق شريط آخر من الكتابات بالخط الكوفى ذات عبارات دعائية على أرضية نباتية يليه شريط عريض مزخرف برسوم تمثل مناظر الصيد المختلفة على أرضية قوام زخارفها فروع نباتية كثيفة وتتجلى فى تلك الرسوم الدقة والحياة ولا سيما رسوم الخيل حيث صورها الفنان بأوضاع مختلفة تموج بالحركة حيث يظهر بعضها وهو يقفز والبعض الآخر يشاهد وكأنه ينحدر من محل مرتفع والبعض الآخر يتبع سائسه . أما الفرسان فهم فى حركة واضحة بعضهم يطلق سهمه من قوسه وآخر يمسك بطيور الصيد ، ومنهم من يحاول إن يصطاد غزالا ، واثنان من الصيادين يحاولان طعن خنزير والمنظر العام يبدو وكأننا أمام معركة كما يلاحظ فى رسوم هذا الشريط وجود عمق مما يدل على ان الصانع كانت له الدراية بأصول الرسم ، وعلى العموم فإن الفنان كان موفقا إلى أبعد الحدود فى هذا الرسم^(٤) ، وكذلك يلاحظ على هذا الشريط انه يقطع بواسطة عدد من الجامات الرباعية الفصوص التى تحتل مركز كل منها حلقة مثمثة الشكل من الزخرفة المعروفة على شكل حرف (T) بينما تشغل المساحة المحيطة

(١) بهلوان الشام : بهلوان بمعنى ملك . وقد استعير فى الاسلام فاضيف الى بعض الالفاظ لتكوين القاب مركبة مثل « بهلوان الثغور » ، « بهلوان الروم والشام والارمن » . راجع : حسن الباشا ، الالقاب ، ص ٢٢٧ .

(٢) أضاف « صلاح العبيدى » كلمة « بنصره » على قراءة كل من (Wiet) ، (Rice) فى عبارة « أوحده العصر المؤيد بنصره » ، ومن الدراسة التطبيقية بالمتحف اتفق مع قراءة (Wiet) راجع : Wiet G. Répertoire. XI. P. 116. Rice D.S., Inlaid. PP. 283-329 ، العبيدى ، المتحف المعدنية ، ص ١٠٥ .

(٣) العادل أبى بكر :- هو السلطان الملك العادل سيف الدين ابو بكر بن الملك الكامل ناصر الدين ابو المعالى محمد بن السلطان الملك العادل سيف الدين ابو بكر محمد بن ايوب . راجع : ابن واصل ، مفرج الكروب ، ج ٣ ، ص ١١٠ - ٢٧٠ ، المقرئى ، الخطوط ، ج ٢ ، ص ٢٣٥ - ٢٣٦ ، ابن تغرى بردى ، النجوم ، ج ٦ ، ص ٣١٣ .

(٤) راجع : محمد عبدالعزيز مرزوق ، الفن الاسلامى فى العصر الايوبى ، ص ٧٤ .

بها عناصر نباتية دقيقة، يلي هذا الشريط شريط ذو ارضية مختلفة تمثل مناظر الطرب والغناء والصيد وتظهر مناظر الصيد بطرق مختلفة حيث يظهر الصيد بطيور الصيد وآلاته^(١).

اما مناظر الرقص والطرب فيمثلها شخصان فى كل جامعة من جامات هذا الموضوع حيث يظهر أحدهما وهو يعزف على قيثارة والآخر على العود وفى الجامعة الأخرى يظهر فيها شخصان أحدهما يعزف بالزمار والآخر يضرب على الدف، أما الجامعة الثالثة فيشاهد فيها امرأة تعزف على العود فى حين يقف بجوارها شخص يمسك كأسا^(٢).

ثالثاً: القاع

اما قاع الطست فقد بليت زخارفه إلى درجة كبيرة ومع ذلك يمكن مشاهدة رسوم طيور الصيد على شريط يتخلله رسوم جامات لا يمكن تمييز موضوعاتها نتيجة تساقط مادة التكفيت عليها ، يليه شريط عليه اثنى عشرة جامعة يبدو ان رسومها تمثل الأبراج السماوية^(٣).

ثالثاً - تحف الملك الصالح نجم الدين ايوب^(٤)

الملك الصالح نجم الدين أيوب من السلاطين الذين اهتموا بالفنون والرياضة فمارس الرياضة وشيد لها الميادين ، ومن الطريف ان تسجل مناظر الرياضة على

(١) راجع : Rice D.S. Inlaid, PP. 283-329 .

(٢) عبدالعزيز صلاح ، المعادن الأيوبية، ص ١٢٦ .

(٣) راجع : Rice D.S. Inlaid, PP. 283-329 .

(٤) هو السلطان الملك الصالح نجم الدين ايوب بن السلطان الملك الكامل ناصر الدين محمد بن السلطان الملك العادل سيف الدين ابى بكر بن الامير نجم الدين ايوب بن شادى الايوبى سلطان الديار المصرية . استولى على قلعة الجبل فى يوم الاحد رابع عشر ذى القعدة وجلس على سرير الملك بها وكان قد خطب له قبل قدومه فضبط الامور وقام باعباء المملكة اتم قيام كما بنى قلعة الروضة وتحول من قلعة الجبل اليها وسكنها ومات بناحية المنصورة امام الفرنج فى يوم الاحد رابع عشر شعبان سنة سبع واربعين وستماية وكانت مدة سلطته بعد اخيه تسع سنين وثمانية اشهر وعشرين يوما . راجع :- ابن واصل ، مفرج الكروب ، ج ٥ ، ص ١٦٩ ، المقرئى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٢٣٦ ، بن تغرى بردى ، ج ٦ ، ص ٣١٩ ، سعيد عاشور ، الايوبيون والمماليك فى مصر والشام ، دار النهضة العربية ، ١٩٩٠ ، ص ٢٦ ، Stevenson, the Crusaders in the East., P. 223 .

منتجاته الفنية، ولقد وصل إلينا ثلاث طسوت معدنية تحمل أسمائه وألقابه بالإضافة إلى سيفه المحفوظ في متحف طوبقاي سراي باستانبول، وتوضيح ذلك على النحو التالي :

١- طست الصالح نجم الدين أيوب^(١) بالقاهرة

المادة : طست من البرونز المكفت بالفضة

التأريخ : ٦٣٧-٦٤٧هـ / ١٢٣٩-١٢٤٩م

المقاييس : القطر : ٤٨ سم ، الارتفاع : ٢٥ سم

الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم : ١٥٠٤٣

مكان الصناعة : القاهرة.

التوصيف الزخرفي :

يعتبر هذا الطست تحفة فنية لما بها من ثراء زخرفي متنوع ما بين الزخارف الكتابية والنباتية والهندسية ثم رسوم الكائنات الحية في الحافة الداخلية على الرغم من ان الحافة الخارجية عارية من الزخارف.

أولاً: زخارف القاع

تبدأ زخارف قاع طست الصالح أيوب من المنتصف برسم اسد تدور حوله ست دوائر ذات رسوم الفلك . يلي تلك الدائرة شريط من الكتابات بالخط الكوفي المورقة والتي نقش على أرضية نباتية نص الكتابة كالآتي :-

« العز المقيم الدائم والعمر الطويل السالم والعيش الكريم الناعم والخير الجزيل القادم لصاحبه »^(٢).

(١) راجع : Wafiyyah Izzi, An Ayyubid Basin of al-Salih Najam al-din, studies in Islamic Art and Architecture in honour of professor, K.A. C., Creswell, 1965, PP. 253-259.

(٢) راجع : Sarre F. and Martin F.R., Die Ausstellung. P. 147; wiet G., Catalogue général. P. 175, Répertoire. XI, P. 199, Rice D.S. Studies in Islamic Metalwork, I, BSOAS, XIV, 1952, P. 572.

ثم تنتهى زخارف القاع بشريط من الزخرفة التى تبدأ بعنصر الجدائل ثم تكون أشكال نباتية تنتهى بالورقة النباتية المدببة والتى ظهرت على كثير من التحف المعدنية الأيوبية^(١).

ثانياً: زخارف الحافة الداخلية (لوحة ٢٣)

تتألف زخارف الحافة الداخلية من ثلاثة أشرطة أوسطها أعرضها كما يحيط به من أعلى ومن أسفل شريطان ضيقان .

١- الشريط الأوسط

يتضمن نصاً كتابياً بخط النسخ يقطعه ست دوائر مفصصة تضم زخارف متنوعة لكائنات حية سوف يأتى شرحها فيما بعد، ويقرأ النص الكتابى كالآتى :- « عز لمولانا السلطان الملك / الصالح العالم العادل . المجاهد المرباط المشاغر / المؤيد المظفر المنصور نجم / الدنيا والدين سلطان ا / لإسلام والمسلمين ايوب بن محمد » .

اما زخارف هذا الشريط فعبارة عن ست جامات مفصصة تضم زخارف متنوعة لكائنات حية يمكن شرحها على النحو التالى :-

الجامة الأولى : تمثل فارساً فوق ظهر جواده ينظر إلى الخلف ويحمل فوق يده اليسرى طائر الباز أو الصقر والسيف فى يده اليمنى .

الجامة الثانية : تمثل فتاة راقصة فى حركات متنوعة وموسيقين يعزفون على الدف^(٢) .

(١) ظهر عنصر الورقة النباتية المدببة على التحف المعدنية الأيوبية التالية :

- طست داود بن سلامة الموصلى ، متحف الفنون الزخرفية بباريس .

- إيريق شجاع بن منعة الموصلى ، المتحف البريطانى بلندن .

(٢) سعيد محمد مصيلحى ، أدوات وأواني المطبخ ، ص ٣٦-٣٥ .

الجمامة الثالثة : تمثل لاعب البولو^(١) فوق ظهر جواده ناظرا إلى الأمام ويمسك عصا البولو في يده اليمنى^(٢) (لوحة ٢٤) .

الجمامة الرابعة : يظهر على هذه الجمامة منظر طرب وشراب حيث يصور شخصان جالسان يرتديان فوق رؤسهم العمام وأحدهم يحيى الآخر برفع كأس شرابه .

الجمامة الخامسة : تشبه الثالثة حيث تمثل لاعب البولو ولكنه ينظر إلى الخلف ويمسك عصا البولو بيده اليسرى .

الجمامة السادسة : تضم شخصين جالسين ذى أرجل متقاطعة وأحدهما هو احد افراد الحاشية الذى يقدم الكأس لسيده وهو من مناظر البلاط المعروفة .

اما الشريطين الأعلى والأسفل فزخارفهما عبارة عن صفين من كلاب الصيد وحيواناته التى تظهر فى الصف العلوى فى حالة عدو خلف بعضها فى سرعة كما تظهر فى الصف الأسفل وقد استدار بعضها برأسه إلى الخلف بالإضافة إلى ظهور الحيوانات المجنحة^(٣) . كما يوجد على ظهر الطست كتابة بالخط النسخ نصها :-

« برسم طست خاناه الأمير سيف الدين أستاذ دار العزيزى الناصرى »

يشير هذا النص إلى ان الطست صنع بالطشتخانة الخاصة بالأمير سيف الدين

(١) من المحتمل ان تكون صورة الفارس الذى يمارس لعبة البولو تمثل السلطان الصالح نجم الدين ايوب خاصة وان المصادر التاريخية تشير الى ان الصالح نجم الدين ايوب كان شغوقا بهذه اللعبة وشيد لها الميدان الصالح بأرض باب اللوق لممارستها وكذلك فان اسلوب الكتابة بالخط النسخى يتشابه والكتابة التى ظهرت على منشأته المعمارية . راجع : المقرئى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٣٢٥ ، ، عبدالعزيز صلاح ، الرياضة وأدواتها ، ص ٧٠ ، منى بدر ، اثر الفن ، ٢٧٨ .

(٢) راجع : احمد عبدالرازق ، وسائل التسلية . ، ص ١٠٥ - ١٠٩ .

(٣) وقد ظهر هذا الشريط من قبل على التحف المعدنية الايوبية الأتية :-

مبخرة الملك العادل الثانى ، ابريق على بن عبد الله العلوى الموصلى ، ابريق الملك الناصر صلاح الدين ، شمعدان ابنى بكر بن حاج جلدك الموصلى ببوسطن ، شمعدان داود بن سلامة الموصلى ببافيس ، شمعدان معهد العالم العربى ببافيس ، طست الصالح ايوب بالفريز بواشنطن .

الذى عمل استادار السلطان الملك العزيز عماد الدين عثمان سلطان الديار المصرية^(١).

٢- طست الصالح نجم الدين أيوب بواشنطن

المادة : طست من البرونز مكفت بالفض

التاريخ : ٦٣٧-٦٤٧هـ / ١١٣٩-١٢٤٩م

المقاييس : القطر : ٥ سم، الارتفاع : ٢٣,٣ سم

الحفظ : متحف الفريز بواشنطن

مكان الصناعة : بلاد الشام

التوصيف الزخرفى : (لوحة ٢٥)

هذا الطست غنى بالزخارف التى تزينه من الداخل والخارج والتى تمتاز بتباينها واختلاف طبيعتها، فمنها الكتابات الكوفية و النسخية، والزخارف النباتية التى تنتهى هاماتها برؤوس آدمية ورؤوس الطيور والحيوانات كذلك يظهر عليها زخارف الحيوانات المتابعة بالإضافة إلى المناظر التصويرية مثل مناظر لعبة البولو وأيضا المناظر المستمدة من الدين المسيحى مثل البشارة ومنظر السيدة العذراء تحمل السيد المسيح وتستمع إلى الملائكة وكذلك منظر السيد المسيح يُحيى الموتى ثم منظر دخول المسيح إلى أورشليم^(٢).

(١) ولى السلطان الملك العزيز عماد الدين ابو الفتح عثمان سلطنة مصر فى حياة ابيه الملك الناصر صلاح الدين يوسف بشكل صورى ثم تسلطن بعد وفاته بشكل مستقل باتفاق الامراء واعيان الدولة بمصر، ومات ليلة العشرين من محرم سنة خمس وسبعين وخمسمائة عن سبع وعشرين سنة راجع: ابن واصل، مفرج الكروب، ج ٢، ص ٣، المقرئى، الخطط، ج ٢، ٢٣٥، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ٦، ص ١٢٠ - ١٥٩.

(٢) راجع : Aga Oglu M. About. P. 35, Laura T. Schneider, The Freer Canteen, PP. 137-156 Ranne A., christian, P. 55; Mayer L.A. further Comments on Mamluk Playing Cards,. Islamic Art and Archaeology collected Papers, Berlin, 1984, P. 1174, Atil E., and Others, Islamic, Metalwork, PP. 137-147; Baer E. Ayyubid Metalwork, PP. 24-49.

أولا : زخارف السطح الخارجي (لوحة ٢٦)

تنقسم زخارف هذا السطح إلى ثلاثة أشرطة أوسعها أوسطها حيث تبدأ الأشرطة من أسفل بشریط من الزخارف النباتية واللفائف التي تتكون من ورقة نباتية ثلاثية الفصوص تدور حولها أوراق نباتية أخرى في شكل دائري مكرر. يلي ذلك الشريط الأوسط حيث يبدأ بشریط ضيق عبارة عن خمس وعشرون من الحيوانات التي تعدو خلف بعضها البعض على مهاد نباتي ورسوم الحيوانات بها حركة وتناسق بديع قطع هذا الشريط اربعة جامات مفصصة شغلت برسوم لموسيقين في أوضاع مختلفة^(١) على النحو التالي :-

الجمامة الأولى : يظهر بها شخص جالس يلعب على العود .

الجمامة الثانية : تزين برسم شخص يعزف بالناي .

الجمامة الثالثة : يظهر عليها رسم شخص يعزف على القيثارة .

الجمامة الرابعة : يظهر عليها رسم شخص يضرب على الدف^(٢) .

يلي ذلك الشريط الأوسط الذي يحمل مناظر للعبة البولو في أوضاع مختلفة حيث يظهر عدد من الفرسان الذين يمتطون صهوة جيادهم ويمسكون بالجوكان ويمارسون لعبة الكرة والصولجان (البولو) ويلاحظ في رسوم الأشخاص وكذلك الجياد التنوع في الحركات وتبادل المواقع من حيث قذف الكرة والعدو خلفها ثم النزاع على التقاطها^(٣) .

يقطع هذا الشرط الزخرفي عدد من الجامات المفصصة التي شغلت بالرسوم النباتية وكذلك رسوم الجامات الأدمية وأيضاً رؤوس الحيوانات والطيور في شكل زخرفي .

(١) Atil E., and Others, Islamic Metalwork. P. 139

(٢) راجع : Ibid.

(٣) راجع : عبد العزيز صلاح، المعادن الأيوبية، ص ١٣٣ .

يعلو الشريط السابق شريط آخر عريض شغل بالزخارف الكتابية بالخط الكوفي الهندسى على أرضية من الزخارف الهندسية ورسوم رؤوس الحيوانات والهوامات الأدمية ورؤوس الطيور، والنص الكتابى كالاتى :-

« عز لمولا نا السلطان الملك / الصالح السيد الاجل العالم / العامل المجاهد المرباط / المؤيد المنصور نجم الدين / ايوب ابو محمد ابن ابى بكر ابن ايوب » .

قطع هذا الشريط الكتابى اربع جامات شغلت داخلها بمناظر دينية مسيحية هى على النحو التالى :-

الجامة الأولى : تمثل منظر البشارة حيث تظهر السيدة العذراء تحمل الطفل وتستمع إلى اثنين من الملائكة .

الجامة الثانية : تمثل السيد المسيح يُخَيِّ الموتى بإذن الله .

الجامة الثالثة : تمثل منظر اخر للبشارة حيث يظهر جبريل يقترب من السيدة العذراء الجالسة على مقعد .

الجامة الرابعة : تمثل دخول السيد المسيح مدينة اورشليم .

ثم تنتهى الزخارف على السطح الخارجى بشريط ضيق على الحافة الخارجية من الزخرفة المجدولة التى شاعت على كثيرا من التحف المعدنية الأيوبية

ثانيا : توصيف السطح الداخلى

يبدأ السطح الداخلى من أعلى بشريطين ضيقين من الزخارف أولهما : يحمل زخارف الفروع النباتية التى تدور حول الحافة الداخلية للطست . أما الثانى : يحتوى على ٣٩ من الحيوانات التى تعدو خلف بعضها وطائر، والحيوانات فى هذا الشريط تشبه مثيلتها على السطح الخارجى^(١) .

(١) راجع : Atil E., and Others, Islamic Metalwork. P. 139

أسفلهما يوجد شريط عريض من الكتابات بالخط النسخ التى يقسمها خمسة جامات شغلت بزخارف من الفروع النباتية التى تحتوى على الهامات الأدمية بالإضافة إلى رؤوس الحيوانات التى تتشابه مع ما هو موجود على السطح الخارجى . أما النص الكتابى فهو كالأتى :- « عز لمولانا السلطان الملك الصالح السيد / الاجل العالم العامل المجاهد المربط المؤيد . المظفر المنصور نجم الدنيا والدين ملك الاسلام و / المسلمين ابى الفتح ايوب ابن الملك الكامل ناصر الدنيا / والدين محمد ابن ابى بكر ابن ايوب خليل امير المؤمنين^(١) عز نصره » .

يليه شريط عريض آخر به صف من ٣٩ قسيس واقفين تحت أعمدة تحمل عقودا منفوخة زخرفت كوشات عقودها بزخارف هندسية متداخلة ، أما الرسوم الأدمية تظهر فى كل حالة كل اثنين فى وضع المواجهة مع استثناء القسيس الأخير فيظهر منفردا ، كما يبدو الجميع عارى الرؤوس ويرتدون الملابس الطويلة الفضفاضة كما توجد أسفلهما شريط من الزخارف النباتية .

قاع الطست

يزخرف المنطقة المركزية جامعة دائرية شغلت بزخارف نباتية عليها رسم اثنتى عشر شخصا عبارة عن رسوم آدمية محورة أما المنطقة الداخلية بها خمسة مجموعات منها ثلاثة تحمل رسوم أشخاص تحمل كؤوس الشراب ، وموسيقيين يعزفون على آلاتهم الموسيقية . اما المنطقة الخارجية فقد شغلت بزخارف نباتية

(١) خليل امير المؤمنين : عرف هذا اللقب منذ الدولة الفاطمية ثم استعمل للملوك الأيوبيين منذ صلاح الدين الايوبى : فبعد ان خطب للعباسيين ارسل اليه الخليفة المستضى الخلع والالوية ولقبه « بخليل امير المؤمنين » . كما استعمل هذا اللقب « للعادل » اثناء سلطنة صلاح الدين : فأطلق عليه فى نص بتاريخ سنة ٥٧٩ هـ / ١١٨٣ م على قلعة الجبل بالقاهرة ، ولما تسلطن العادل سنة ٦٠٤ هـ / ١٢٠٧ م ارسل اليه الخليفة العباسى الناصر يقلده جميع البلاد التى فتحها ويخاطبه « بشاهنشاه ، ملك الملوك ، خليل امير المؤمنين » . كما اطلق ايضا على الملك الصالح ايوب فى نص بتاريخ سنة ٦٤١ هـ / ١٢٤٣ م على المدارس الصالحية ، وعلى الطست موضوع الدراسة وايضا اطلق على ابنه من شجر الدر اسم خليل . راجع : حسن الباشا ، الالقاب ، ص ٢٠٠ - ٢٠١ .

على شكل أشعة الشمس . كما توجد زخارف أوربية مضافة من القرن التاسع عشر على قاع الطست من الخارج^(١) .

طست الملك الصالح نجم الدين أيوب

المادة : النحاس المكفت بالذهب و الفضة

التاريخ : ٦٣٧-٦٤٧هـ / ١٢٣٩-١٢٤٩م

المقاييس : القطر ٤٦ سم ، الارتفاع : ٢٠ سم

الحفظ : Museum of the University of Michigan

مكان الصناعة : القاهرة^(٢)

التوصيف الزخرفي

هذا الطست يشبه الإناء الواسع الكبير ذات القاعدة الدائرية .

أولا : توصيف السطح الخارجي

يزخرف السطح الخارجي أربعة أشرطة زخرفية متنوعة مع ملاحظة أن هذه الأشرطة فقدت كثيرا من تكفيتهما فهي تبدأ من أعلى بشريط ضيق من الزخارف النباتية واللفائف تسير معها رسوم حيوانات ورؤوس الطيور ثم الشريط الثاني هو أوسع الأشرطة حيث يمثل شريط الكتابات وهذا الشريط قسم إلى ستة مناطق بواسطة ستة جامات . اما موضوعات هذه الجوامت فرغم سقوط التكفيت عليها فيمكن مشاهدة الرسوم الآتية :

أولا : الجوامت

الجمامة الأولى : تمثل منظر صياد يمتطي صهوة الجواد ويمسك بيده سيفاً كما يصطحب معه كلب الصيد .

(١) راجع : Atil E., and Others, Islamic Metalwork. P., 140

(٢) راجع : Grabar Oleg, Tow Pieces of Islamic Metalwoork at the University of Michigan,

ARS Orientalis, Vol. IV, 1961, PP. 360-366.

الجمامة الثانية : تمثل منظر صياد يمتطى صهوة الجواد ويمسك بيده سيفاً كما يصطحب معه كلب الصيد^(١).

الجمامة الثالثة : تمثل منظر صياد يمتطى صهوة الجواد كما يجلس خلفه حيوان .

الجمامة الرابعة : يظهر عليها منظر صياد يمتطى صهوة الجواد ويمسك بيده حربة يضرب بها حيوان .

الجمامة الخامسة : يظهر عليها منظر صياد الذى يمتطى صهوة الجواد ويسير أسفل أقدام الجواد حيوان الصيد .

الجمامة السادسة : يمثل منظر صياد يمتطى صهوة الجواد ويركب خلفه حيوان . ويلاحظ أن مناظر الصيد قد رسمت على أرضية نباتية وهندسية .

ثانياً: الكتابات

اتخذت الكتابات نفس الأشكال المستخدمة خلال العصر الأيوبي ورسمت كذلك فوق عناصر نباتية دقيقة أرابيسك شغلت جميع الأرضية بحيث لم تترك مكاناً خالياً من الزخرفة حتى بين قوائم الحروف وتقرأ الكتابة على النحو التالى :

« عز لمولانا السلطان / الملك الصالح / العالم العادل / المؤيد المظفر المنصور نجم الدين / ابي الفتح ايوب ابن محمد ا / بن ابي بكر ابن ايوب عز نصره »^(٢).

الشريط الثالث

أسفل الشريط الكتابي وهو شريط ضيق يشبه الشريط الذى يعلو الشريط الكتابي ويحتوى على زخرفة نباتية ولفائف ولكن بدون ظهور مناظر الحيوانات السابقة .

(١) Ibid

(٢) يلاحظ من خلال مقارنة هذا النص مع النصوص الأخرى التى وردت على طسوت الصالح نجم الدين ايوب اختفاء لقب « خليل امير المؤمنين » .

الشريط الرابع والأخير :

يحتوى على زخارف أرايسك وعناصر اللفائف النباتية المتداخلة التى تدور حول نفسها فى محورين الأول : ينتهى بورقة نباتية ثلاثية الفصوص ، والثانى : ينتهى بروؤس الحيوانات .^(١)

كما يوجد على سطح الطست الخارجى اربعة نصوص محزوزة ومضافة على فترات لاحقة يمكن قراءتهم على النحو التالى :

١ - « برسم دار مختار الرشيدى »

٢ - « برسم الطشتخانة الملكية المنصورية »^(٢)

ويمكن قراءة النصين الآخرين على النحو التالى :-

٣ - « برسم دار صفوان »

٤ - « قاعة التربة »^(٣).

ويزخرف السطح الداخلى زخارف متنوعة نباتية ورسوم آدمية ورسوم الحيوانات ورؤوسها، فيلاحظ فى القاع وجود جامة كبيرة شغل داخلها بالرسوم الادمية والحيوانية فى وضعيات مختلفة يحاط بهذه الجامة شريط من زخارف الارايسك كما يزخرف الجدار الداخلى زخارف متنوعة تشبه مثيلتها بالقاع^(٤).

(١) راجع : Grabar O., Tow Pieces, PP. 360-365.

(٢) سبق تناول كلمة « الطشتخانة » اما عن كلمتى « الملكية المنصورية » فالملاحظ انه يوجد عدد من امراء وسلاطين الدولة الايوبية حملوا هذه الالقاب فى مصر واليمن ، كما حمل بعض الامراء والسلاطين فى عصر المماليك نفس الالقاب منهم على سبيل المثال كل من « قلاوون » ، « لاجين » . ولعل المقصود فى هذا النص بالملك المنصور هو : الملك المنصور نجم الدين ايوب بن محمد بن ابي بكر ابن ايوب . راجع : المقرئى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٢٣٦ . السلوك ج ١ ق ٢ ص ٣٢٢ ، حاشية ص ٢٥٠ . ابن تغرى بردى ، ج ٦ ، ص ٣١٩ . سعيد عاشور ، الأيوبيون والمماليك ، ص ٢٦ .

Stevenson, the Crusaders in the East, P. 223.

(٣) راجع : Grabar O. Tow Pieces. PP. 360-365.

(٤) Ibid

٤ - صينية السلطان الملك الصالح نجم الدين ايوب

المادة : النحاس المكفت بالفضة

التاريخ : بداية ٦٣٧ - ٦٤٧ هـ / ١٢٣٩ - ١٢٤٩ م .

المقاييس : الارتفاع ٩, ٥-٩ سم ، القطر ٤٦, ٣ - ٤٧, ٢ سم .

الحفظ : متحف اللوفر رقم MAO 360

مكان الصناعة : القاهرة^(١)

التوصيف : أولا السطح الخارجى (لوحة ٢٧)

صينية الصالح نجم الدين أيوب مصنوعة من النحاس المكفت بالفضة وتبدأ زخارفها من الحافة الخارجية للسطح الداخلى حيث يظهر عليها شريط من الكتابة بالخط الكوفى نصها :-

« العز الدائم العمر الطويل السالم العيش الهنى^(٢) الناعم السعد الجديد الخادم
النافذ الجدد الصاعد الدهر المساعد السعادة الكاملة الد (و) لة الباقية النعمة الدائمة
البقا لصاحبه / العز الدائم العمر الطويل السالم والبقا (ء) لصاحبه / العز الدائم
العمر الطويل السالم والعيش الهنى الناعم السعد الجديد الخادم الخير الكثير القادم
الأمر النافذ الجدد الصاعد الدهر المساعد السعادة الكاملة الدولة الباقية النعمة الدائمة
(البأ)^(٣) لصاحبه / العز الدائم العز الدائم العمر الطويل السالم العيش الهنى الناعم
السعد الجديد الخادم الخير الكثير القادم الأمر النافذ الجدد الصاعد الدهر المساعد
السعادم (ة)^(٤) الكاملة الد (و) لة الباقية النعمة الدائمة » .

(١) راجع : Wiet G., Catalogue général., P.175, Répertoire., XI, P. 199, Sarre F. and Martin, Die Ausstellung. P. 147, Rice D.S. Studies, BSOAS, XIV, P. 572, Wafiyyah Izzi, An Ayyubid, PP. 253-259.

(٢) قرأها أحد الباحثين خطأ (الهى) ومن خلال الدراسة التطبيقية للقطعة تم تصحيح الكلمة، راجع : Wiet G., Inscriptions mobilières l'Egypte Musulmane, JA, 1958. PP. 239-240, Arts de l'Islam, P. 104.

(٣) يرجع أنها كلمة «البقا» (البقاء) مع سقوط حرف «القاف» وهذا السقوط ظهر فى مواضع أخرى على نفس الشريط الكتابى مثل كلمة «الدولة» التى كتبت بهذا الشكل «الدلة» .

(٤) كتبت نهاية كلمة «السعادة» خطأ حيث أضيف لنهاية الكلمة حرف «الميم» بدلا من حرف «التاء» المربوطة. المؤلف من خلال الدراسة التطبيقية بمتحف اللوفر بباريس .

يلى الشريط الكتابي السابق شريط كتابي آخر من الكتابة النسخية نصه
كالآتي :

« عز لمولانا السلطان الملك / الصالح العالم العادل / المجاهد الم رابط المثار
الغازي / المؤيد المظفر المنصور نجم ا / لدنيا والدين سلطان الاسلا / م
والمسلمين قانع الكفرة والشركة / قاهر الخوارج والمتمردين محى العد / ل فى
العالمين جابر الضعفا والمسا / كين غياث الأنام معين الامام / سلطان العرب
والعجم ابو الفتح / ايوب بن السلطان الملك ا / لكامل ناصر الدين محمد بن
ابى بكر بن ايوب »^(١) (لوحة ٢٨)

يلى الشريط السابق شريط من الزخارف النباتية التى تشتمل على وحدة نباتية
من الورقة النباتية الثلاثية الفصوص المدببة والمكررة فى شكل متناسق تدور حول
الصينية وقد ظهر هذا العنصر من قبل على العديد من التحف المعدنية الايوبية .
يلى ذلك شريط ضيق به زخارف حبيبات دقيقة تذكر بزخرفة حبات اللؤلؤ الساسانية
يليه شريط من الكتابات الكوفية التى تشتمل على عبارات دعائية تشبه الشريط الأول
ولكن فقد معظم تكفيته . يليه شريط ضيق آخر من حبات اللؤلؤ الساسانية . ثم يليه
شريط عريض به اثنى عشرة جامة بها زخارف رسوم آدمية فى أوضاع مختلفة وأيضاً
سقط معظم التكفيت بها فظهرت الصعوبة فى تتبع هذه المناظر وبالرغم من هذا
فيمكن أن نرى مناظر الصيد والطرب والموسيقى على نحو :

- منظر صياد يمتطى صهوة الجواد ويصطحب معه الباز .

- منظر شخصيتين فى أوضاع راقصة .

يلى ذلك شريط ضيق آخر من حبات اللؤلؤ الساسانية . يليه شريط ضيق
من الكتابات الكوفية على أرضية نباتية سقط التكفيت به . ثم يلي ذلك شريط

(١) يتشابه هذا النص مع النصوص التى وردت على التحف المعدنية الاخرى التى تنسب الى الملك الصالح
نجم الدين ايوب . راجع :- المقرئى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٢٣٦ ، المقرئى ، السلوك ج ١ ق ٢ ص ٣٢٢ ،
حاشية ص ٢٥ ، بن تغرى بردى ، ج ٦ ، ص ٣١٩ ، سعيد عاشور ، الايوبيون والمماليك فى مصر
والشام ، دار النهضة العربية ، ١٩٩٠ ، ص ٢٦ . Stevenson, the Crusaders in the East, P. 223.

آخر من حبات اللؤلؤ الساسانية ثم ينتهى إلى مركز الصينية الذى شغل بالزخرفة النباتية المتشابكة والمتداخلة فى تناسق جميل .

اما السطح الخارجى للصينية فهو خالى من أى زخرفة^(١).

رابعاً : تحف الملك الأشرف موسى^(٢)

كأس ذات جامات برسوم الصيد ينسب إلى الملك الأشرف موسى

المادة : النحاس المكفت بالفضة

التأريخ : ٦٢٦ - ٦٣٥ هـ / ١٢٢٨ - ١٢٣٧ م.

الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس رقم : Chabouillet No: 3192

المقاييس : الارتفاع : ١٨ سم ، القطر : ١٦ سم ، السمك : ٤ ملليمتر

مكان الصناعة : دمشق^(٣) .

التوصيف الزخرفى :

تنقسم هذه التحفة إلى ثلاث أجزاء

١ - القاعدة . ٢ - الحامل . ٣ - الكوب .

أولاً : القاعدة

تبدأ من أسفل بشريط كتابى من خط النسخ على أرضية نباتية يدور حول القاعدة وتقسمة أربعة دوائر شغل بداخلها نص كتابى يحمل أسماء وألقاب «الملك الأشرف» ويقرأ النص على النحو التالى :

(١) من خلال الدراسة التطبيقية بمتحف اللوفر .

(٢) الملك الأشرف موسى ، الذى حكم فى ديار بكر (٦٠٨-٦٢٨ هـ / ١٢١٠ - ١٢٣٠) وفى دمشق

(٦٢٦-٦٣٥ هـ / ١٢٢٨ - ١٢٣٧) وكان من ألقابه الملكى الأشرف توفى سنة ٦٣٥ هـ / ١٢٣٧ م.

راجع : المقرئى ، السلوك ، ق ١-٢ ج ١ حوادث ٦٢٠ ، ص ٢٥٠ .

(٣) راجع : Migeon, G. Les cuivres Arabes, *Gazette de beaux-art*, dcembre, 1899, pp. 471-472.

« الملك الاشرف المالكى العالمى . الملك الاشرف المالكى العالمى . الملك الاشرف المالكى العالمى »^(١) .

ثانيا :الحامل

يلى منطقة التحول إلى الحامل الذى شغلت بزخرفة بسيطة عبارة عن عنصر الجداول حيث تبدأ الزخارف على الحامل من أسفل على النحو التالى :

الشريط الأول

شغل بزخرفة نباتية من فروع وأوراق نباتية .

الشريط الأوسط

وهو أوسعها وقد شغل بكتابة بخط النسخ على أرضية نباتية نصها :-

« الملكى الأشرفى / المالكى ا / » .

كما شغلت الدائرتين على هذا الشريط بزخرفة نباتية .

الشريط الثالث

شغل بزخارف نباتية ثم ينتهى الحامل بزخارف هندسية على منطقة البروز .

ثالثا :الكوب (لوحة ٢٩)

تبدأ زخرفة الكوب بشريط من الزخارف النباتية الدقيقة ارايسك تنتهى بفصوص متوازية فى شكل متناسق ، يلى ذلك شريط من الزخارف الحيوانية بعضها يسير فى تتابع والبعض الآخر ذات وجوه آدمية وأيضا تظهر الحيوانات المجنحة ذات الوجوه الأدمية .

يلى ذلك أعرض الأشرطة على هذه التحفة التى تحمل رسوم الصيد فى جامات زخارفها على النحو التالى :

الجمامة الأولى : يظهر عليها رسم صياد يمتطى صهوة جواده ويرافقه على زراعه الأيسر طائر الباز كما يصطحبه كلب الصيد الذى يسير أسفل قدميه وقد رسم المنظر على أرضية نباتية .

(١) من خلال الدراسة التطبيقية بال مكتبة الأهلية بباريس .

الجمامة الثانية : يظهر عليها رسم صياد يمتطى صهوة جواده ويرافقه كلب الصيد بجواره على ظهر الجواد وقد رسم المنظر على أرضية نباتية .

الجمامة الثالثة : يظهر عليها رسم صياد يمتطى صهوة جواده ويمسك بيده اليسرى عصا طويلة كما يظهر بجواره الأرنب وقد رسم المنظر على أرضية نباتية .

الجمامة الرابعة : يظهر عليها رسم صياد يمتطى صهوة جواده ويمسك بالقوس والسهم حيث شد قوسه وصوبه إلى الأمام وقد رسم المنظر على أرضية نباتية .

الجمامة الخامسة : يظهر عليها رسم صياد يمتطى صهوة جواده و حيوان خرافى بجواره على ظهر الجواد حيث يظهر بوجه آدمى وبجسم أسد وقد رسم المنظر على أرضية نباتية .

الجمامة السادسة : هى الجزء المكسور من القطعة ولا يظهر عليها سوى أرجل الحصان وجزء صغير من جسمه وكذلك أطراف أقدام الصياد التى يمتطيه ومن الواضح أنها تتشابه مع الجمامات السابقة من حيث وجود منظر الصيد. (لوحة ٣٠).

يلى هذا الشريط شريط من الكتابة الزخرفية على هيئة رسوم آدمية لراقصين فى أوضاع مختلفة أما الكتابة فهى كتابة دعائية نصها كالآتى :-

« السعادة الكاملة / العز الدائم السعد / الاقبال البقا(ء) لصحبه (لصاحبه) » الدولة النامية السلامة ه السعادة الكاملة «^(١).

خامساً : تحف السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف

يعد الناصر صلاح الدين يوسف من ملوك بنى أيوب الذين نالوا الفنون برعايتهم واهتمامهم ولقد وصل إلينا من التحف المنسوبة إليه والتي حملت أسمائه وألقابه ومنها ما يلى :

(١) راجع : عبدالعزيز صلاح، المعادن الأيوبية فى مصر والشام، ص ١٦١ .

١- إبريق باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف^(١)

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٥٧هـ / ١٢٥٨م

المقاييس : القطر ١٧,٥ سم ، الارتفاع ٣٣,٨ سم

الحفظ : متحف اللوفر سجل رقم : ٧٤٢٨

مكان الصناعة : دمشق

التوصيف الزخرفي (لوحة ٣٠)

إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة يزدان بزخارف وكتابات مكففة وجسمه به تضييع وكذلك فهو يشبه في شكله العام الأبريق التي صنعت في العصر الأيوبي من حيث أنه يتكون من الرقبة والبدن والقاعدة.

أولاً: الرقبة

يوجد على رقبة الإبريق عدد من الأشرطة الأفقية ذات الزخارف المختلفة فهي تبدأ في الشريط الأول والذي يحيط بالفوهة على كتابة بالخط الكوفي على أرضية نباتية وهي عبارات دعائية^(٢).

يلي هذا الشريط شريط عريض مكون من ثلاث أشرطة اثنين ضيقين يحتويان على زخارف نباتية ولفائف يحصران شريطاً وسطاً أوسع من الآخرين يحتوي على كتابة بالخط الهندسي ، يلي ذلك منطقة بروز مزخرفة بعنصر الجداول ثم تنتهي زخارف الرقبة بأهم الأشرطة وهو شريط من الكتابة النسخية

(١) السلطان الملك أبي المظفر يوسف بن الملك العزيز محمد بن غازي : هو صاحب دمشق ويذكر ابن العماد الحنبلي أنه في سنة ٦٤٦هـ / ١٢٤٨م فتح له عسكره حمص ثم ملك دمشق ٦٤٨هـ / ١٢٥٠م ، وتوفي في شوال سنة ٦٥٩هـ / ١٢٦٠م . راجع :- العماد الحنبلي ، شذرات الذهب ، ج ٥ ، حوادث ص ٢٩٩ ، زامبور ، معجم الانساب والاسرات الحاكمة في التاريخ الاسلامي ، دار الرائد العربي بيروت ، ١٩٨٠م ، ص ١٥١ .

(٢) راجع : Migeon G. Nanuel, II, P. 58, L'Islam dans les Collections nationales, 1977, P. 14, Rice d.S. Inlaid. P. 229.

الغير محددة وعلى خلفية عارية من الزخرفة وتتضمن هذه الكتابة اسم الصانع وتاريخ ومكان صناعة الإبريق، ونص الكتابة كالآتي :-

«نقش حسين ابن محمد الموصلي بدمشق المحروسة سنة سبع وخمسين وستماية^(١)» .

ثانياً: البدن

يزدان البدن بعدد من الأشرطة الأفقية ذات الزخارف المختلفة بعضها عريض والبعض الآخر ضيق وتشتمل على عناصر نباتية وكتابية وحيوانية فهي كالآتي :

الشريط الأول : وهو يحيط بأسفل رقبة الإبريق ويضم زخارف نباتية .

الشريط الثاني : يحتوي على رسوم حيوانات مختلفة بعضها مجنح وبعضها الآخر غير مجنح وتسير باتجاه واحد من اليمين إلى اليسار على أرضية نباتية حلزونية الشكل .

الشريط الثالث : زخارفه عبارة عن شريط عريض من الكتابة النسخية وهي بارزة على أرضية ذات زخارف نباتية تتضمن اسم احد سلاطين بني أيوب الذين حكموا مدينة دمشق .

ونص الكتابة كالآتي :

«عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العادل المجاهد صلاح الدنيا والدين ابي المظفر يوسف بن الملك العزيز محمد بن غازي» .

يحيط بشريط الكتابة السابق الشريط الرابع وهو يشبه الشريط الذي يعلو الشريط الكتابي فهو عبارة عن حيوانات تعدو خلف بعضها البعض .

الشريط الخامس : يحتوي على عدد من جامات ثمانية الفصوص غير متصلة مع بعضها البعض تملؤها الزخارف العربية الدقيقة (الأرابيسك) على أرضية خالية من كل زخرفة بين كل جامتين من تلك الجوامات من أعلى وأسفل عنصراً زخرفياً نباتياً بسيطاً .

(١) قرأ (Berchem) التاريخ على هذه القطعة على النحو التالي :

«سنة تسع وخمسين وستماية» - راجع : Berchem M.V., Notes., P. 22 .

يلى هذا الشريط شريط آخر من زخارف الحيوانات التى تعدو خلف بعضها. ثم تنتهى الأشرطة بشريط من الزخرفة النباتية التى تتألف من عنصر واحد يتكرر حول هذا الشريط فى شكل رائع^(١).

وكذلك يوجد على من البدن كل من القبض والصنبور .

أولاً: القبض

تزينه أشرطة تضم بعضها زخارف نباتية والبعض الآخر خطوطاً مصفورة

ثانياً: الصنبور

تزينه عدد من الأشرطة تحتوى على كتابات بالخط النسخ تقرأ عليه كتابة قريبة من كتف البدن نصها كالآتى :-

« العز الدائم والأقبال الزائد »

يليه شريط علوى نصه كالآتى :

« عز لمولانا السلطان العادل »

اما قاعدة الإبريق فهى الأخرى مضلعة الشكل عليها شريط يحتوى على كتابة بالخط الكوفى ذات خلفية نباتية وهى عبارات دعائية يمكن قراءتها على النحو التالى :

« العز الدائم ه العمر الخالد ه البقا »

كما يلاحظ على ظهر القاعدة حلية زخرفية عبارة عن شكل ترس ثابت على ظهر هذه القاعدة^(٢).

(١) راجع : ، العبيدي، التحف المعدنية ، ص ١١٩ .

(٢) الباحث من خلال الدراسة التطبيقية بمتحف اللوفر بباريس .

٢- زهرية باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف

المادة : النحاس المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٣٥ - ٦٥٩ هـ / ١٢٣٧ - ١٢٦٠ م

المقاييس : الارتفاع : ٤ سم

الحفظ : متحف اللوفر بباريس رقم : ٤٠٩٠

مكان الصناعة : دمشق^(١)

التوصيف الزخرفي (لوحة ٣٢)

تبدأ العناصر الزخرفية بشريط ضيق من الزخرفة النباتية التي تسير في شكل لفائف نباتية ثم شريط ضيق يشكل منطقة بروز يليه الرقبة التي شغلت بشريط عريض من الكتابة النسخية على أرضية نباتية .
نص هذه الكتابة كالآتي :-

(عز لمولانا السلطان الملك الناصر صلاح الدنيا و الدين)^(٢) .

وهذا الشريط الكتابي محصور بين شريطين ضيقين من الزخرفة النباتية التي على هيئة ورقة نباتية وفروع ، ثم يلي ذلك منطقة بروز تنتهي عندها الرقبة ويبدأ بدن الزهرية الذي شغل بأشرطة كتابية ونباتية ورسوم جامات بداخلها مناظر عديدة وهي تبدأ كالآتي :-

يبدأ البدن بشريط من الكتابة النسخية على أرضية نباتية نصه كالآتي :-

(العز الدائم وا . لاقبال الشامل . والنصر والبقا (ء) وا . لتأيد والراحة
وا . لرحمة والظفر بالاعدا (ء) . والعافية ابدا لصاحبه)^(٣) .

(١) راجع : Migeon G. Manuel. II, P. 58, L'Islam dans les Collections nationales, 1977, P. 14; Rice D.S. Inlaid., P. 229 .

(٢) عبدالعزيز مرزوق ، الفن الاسلامي في العصر الايوبي ، ص ١١١ .

(٣) قرأ أحد الباحثين هذا النص بالشكل السابق سوى كلمة «الرحمة» فقد قرأها «الرحم» وأهمل مؤخرتها على أنها حرف «الواو» للكلمة المضافة ، وبمراجعة النص على القطعة يلاحظ حرف «الواو» بوضوح يسبقه حرف «التاء المربوطة» لكلمة «الرحم» راجع : Arts de l'Islam, P. 103 .

يلى الشريط الكتابي السابق شريط زخرفى مكون من ست جامات ثمانية على أرضية نباتية ولفائف ، وهذا الشريط محصور بين شريطين ضيقين من حبات اللؤلؤ الساسانية^(١).

وصف الجامات:

الجمامة الأولى : يظهر فيها فارس يمتطى جواده ويمسك سيف يهوى به على رأس حيوان بينما يقف خلفه طائر الصيد الذى يرافقه فى رحلاته وقد رسم هذا المنظر على أرضية نباتية.

الجمامة الثانية: يظهر فيها اثنان يمارسان رياضة المبارزة^(٢) حيث يظهر كل منهما وقد أمسك بالسيف والترس ورسمًا فى وضع المواجهة فى حين يظهر طائر وهو يحلق فوق رؤوسهما، والمنظر به حركة ورسم على أرضية نباتية.

الجمامة الثالثة : تمثل منظر صيد حيث يظهر فيها فارس وقد امتطى صهوة الجواد وامسك برمح طويل وهو يطارد حيوان يحاول الفرار فى حين يظهر وقد اقترب منه وصوب تجاهه رمحه، ويلاحظ أن طائر الصيد يرافقه ويحلق خلف رأسه كما يظهر على هذا المنظر حيوان الصيد الذى يجلس خلف الصياد ، وقد رسم على أرضية نباتية. (لوحة ٣٣)

الجمامة الرابعة : تمثل منظر صيد حيث يظهر فيها فارس يمسك بالقوس والسهم ويهاجم حيوانا كما يظهر الحيوان وقد استعد للمعركة .

الجمامة الخامسة : تشبه الجمامة الثالثة.

الجمامة السادسة : تشبه الجمامة الأولى.

يلى هذا الشريط شريطا من الكتابة الكوفية الذى يسير على أرضية نباتية

(١) وهذه الارضية تشبه مثيلتها الموجودة على ابريقه بمتحف اللوفر . راجع : - ص ٨٢ - ٨٥

(٢) تختلف رياضة المبارزة عن لعبة التحطيب حيث تسمى لعبة التحطيب لأنها تلعب بالخطب او العصي الغليظة وتسميها العرب اللبخة والجريدة وعن تاريخها وقواعدها الاساسية والمتحف التطبيقية الاسلامية، وأهم الفروق بينها وبين ألعاب الفروسية بصفة عامة ورياضة المبارزة بصفة خاصة . راجع : - عبد العزيز صلاح ، الرياضة وأدواتها ، ١٩٩٣ م ص ٧٦ .

كثيفة مما تجعل قراءة هذا النص من الصعوبة بمكان بسبب سقوط التكفيت من عليها ، يقرأ منها :

(العز الدائم^(١) و العمر السالم و . الخير القادم والصاعد والاقبال (٢) .
والسلامة العالية والراحة والدرجة) . (لوحة ٣٤)

ثم نصل إلى منتصف بدن الزهرية الذى يميز بمنطقة بروز شغل أوسطها بزخرفة نباتية على هيئة اللفائف . يبدأ الجزء الأسفل على سطح البدن بشريط من الكتابة بخط النسخ على أرضية نباتية تحتوى على اسم السلطان أبى المظفر يوسف بن الملك العزيز نفسه كالاتى :-

« عز لمولانا السلطان الملك الاعظم الملك الناصر . العالم العادل المؤيد المظفر المنصور المجاهد المرا . بط صلاح الدنيا والدين ركن الاسلام والمسلمين ناصر الحق با . لبراهين محى العدل فى العالمين ابى المظفر يوسف بن السلطان الملك العزيز . »^(٢) (لوحة ٣٥)

يلى ذلك شريط عريض عليه أربع جامات من إثنى عشر فصا بينها زخرفة نباتية عبارة عن أنصاف اوراق نباتية تشبه الموجودة على إبريقه .
وصف الجامات :

الجامة الاولى : يظهر عليها منظر لاثنين من الصيادين حيث يظهر احدهم وهو يمتطى صهوة الجواد ويمسك بالقوس والسهم ويوجهه نحو حيوان يحاول الفرار فى حين يظهر الاخر وهو يقترب من الفريسة التى تظهر على هيئة الجمل محاولا الإمساك بها والمنظر به من الحركة والحياة ما يتفق مع هذا المنظر حيث تظهر الحيوانات وكذلك الطيور فى حالة من الفزع والهلع والاضطراب .

الجامة الثانية : يظهر فيها اثنان من الصيادين يمسك كل منهما بالقوس والسهم ويصوباه نحو الحيوانات المحيطة بهم كما يرافقهما كلاب الصيد وطيور الصيد وقد صور المنظر على أرضية نباتية .

(١) قرأها أحد الباحثين «الضاحم» راجع : Art de L'Islam P. 103 .

(٢) راجع : عبدالعزيز صلاح ، المعادن الأيوبية ، ص ١٥٧ .

الجامة الثالثة : يظهر فيها اثنان من الصيادين وقد امتطيا صهوة جوادهما وبدأ أحدهما الذى يمسك بحربته الطويلة ويطعن بها حيوان قد اقترب منه فى حين التفت إليه الحيوان فى نفس الوقت الذى يحاول الفرار ، ويلاحظ هنا منظر الحصان الذى يزيد فى سرعته وكأنه يشارك هو الآخر بدور فى عملية الصيد ، بينما يظهر الآخر وهو يمسك بالقوس والسهم ويصوبه نحو حيوان آخر على مقربة منه ثم ظهر كذلك طيور الصيد المختلفة التى تلعب دورا كبيرا فى هذه الأحداث ورسم المنظر على أرضية نباتية .

الجامة الرابعة : يظهر فيها منظر صيد حيث يبدو الصياد وقد امتطى صهوة الجواد وأمسك برمحه وصوبه نحو حيوان الذى يحاول الفرار فى نفس الوقت الذى يقف فيه صياد آخر وقد أمسك بقوسه ورمحه واتجه نحو أسد مصوبا سهمه إليه ، وكذلك يظهر حيوان الصيد وهو يتابع الموقف وينتظر إشارة البدء .

وأخيرا تنتهى زخارف هذه الزهرية بشريط من الكتابة النسخية على أرضية نباتية متشابكة تحتوى على عبارات دعائية مثل :

« السعد الجديد الخادم . . . »

وأیضا يلاحظ على ظهر القاعدة الخارجية كتابة نصها :-

(برسم شربخانة الملك الظاهر)^(١)

(١) هذه الكتابة مضافة بالحز وتشير الى السلطان المملوكى « بيبرس » الذى خلف فى الحكم سلاطين الايوبيين فى مصر وسوريا . والسلطان بيبرس : هو السلطان الملك القاهر ثم الظاهر ركن الدين ابو الفتح بيبرس ابن عبدالله البندقدارى الصالحى النجمى الايوبى التركى ، سلطان الديار المصرية والبلاد الشامية والاقطار الحجازية ، وهو الرابع من ملوك الترك ، وبيبرس معناه باللغة التركية : امير فهد . راجع : ابن تغرى بردي ، النجوم ، ج ٧ ، ص ٩٤ ، المقرئى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٢٣٨ ، Migeon G., Manuel II, PP. 56-58.

ثالثا: تحف معدنية بأسماء الصناعات وتوقيعاتهم

يمكن من خلال الاشارات البسيطة التي وردت فى ثنايا بعض الابحاث والمراجع بالإضافة إلى دراسة التحف المعدنية الأيوية ومعرفة الأساليب الصناعية والزخرفية وكذلك توقيعات الصناع من التعرف على هؤلاء الصناع الذين عاشوا فى كنف ملوك وسلاطين بنى أيوب .

ومن الجدير بالذكر ان العصر الأيوى شهد عدد من الصناع المواصلة الذين نزحوا إلى اراضى الدولة الأيوية حيث برزوا فى مجال صناعة التحف المعدنية وتكفيتتها بالذهب والفضة و صاروا فى هذه الصناعة على نفس الاساليب الفنية والطرق الصناعية التى ألفوها فى موطنهم الاصلى بالإضافة إلى انهم ظلوا محتفظين بنسبتهم إلى مدينتهم الاولى . ومن اشهر هؤلاء الصناع مايلى :

١- احمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش

٢- ابو بكر بن الحاج جلدك

٣- عمر بن الحاج جلدك

٤ - قاسم بن على

٥- داود بن سلامة

٦ - اياس

٧- اسماعيل بن ورد

٨ - ابو القاسم بن سعيد بن محمد الاسعردى

اولا: أحمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش

من الاساتذة البارعين فى النقش ، ويرجح أنه عاش فى بداية القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى ولقد تخرج على يده عدة نقاشين منهم أبو بكر ابن الحاج جلدك وأخوه عمر اللذان كانا ينقشان اليه بعد إجازتهما كما كانا يكتبان على ما ينقشانه من تحف انهما أخذوا عن أحمد بن عمر الذكى النقاش^(١) وقد اشتهر أحمد بن عمر الذكى النقاش بالاعمال التالية :

(١) راجع : العيىدى ، التحف المعدنية ، ص ٤٠ ، ٤٥ ، . سعيد الديوه جى ، اعلام صناع المواصلة ،

ص ٨٩٨٨ ، زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص ٥٤٤ .

إبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة مؤرخ فى سنة : ٦٢٠ هـ /
١٢٢٣م^(١) . و طست الملك العادل أبى بكر مؤرخ فى : ٦٣٥ - ٦٣٧ هـ / ١٢٣٨ -
١٢٤٠م^(٢) . وإبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة مؤرخ فى سنة : ٦٤٠ هـ /
١٢٤٢م^(٣) .

١ - إبريق أحمد الذكى النقاش الموصلى

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٢٠ هـ / ١٢٢٣م

المقاييس : الارتفاع : ٣٦,٥ سم

التوقيع : أحمد الذكى النقاش الموصلى

مكان الصناعة : مصر أو بلاد الشام^(٤)

التوصيف الزخرفى (لوحة ٣٦)

يتألف شكل الإبريق العام من بدن كروى له قاعدة مستديرة ومقبض يخرج من كتف البدن ويتجه إلى أعلى ثم ينحنى نحو الداخل حيث يتصل بالجزء العلوى من الرقبة كما يحلى من أعلى بأكرة دائرية الشكل، ورقبة الإبريق عبارة عن أنبوبة تضيق قليلا عند اتصالها ببدن الإبريق، وكذلك الصنبور عبارة عن قناة تخرج من كتف البدن بصورة مستقيمة.

(١) محفوظ : متحف كليفلاند Cleveland Museum of Art.

(٢) سبق تناوله فى تحف السلاطين وجاء توقيعه « عمل احمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش ». محفوظ فى متحف اللوفر رقم ٥٩٩١. راجع : Arabesque et Jardins de Paris, P. 239, Haywork, Gallery, the Arts of Islam, 1976, P. 181, Rice D.S. Inlaid, P. 293, Wiet G. Répretoire, XI, P. 116, Art de L'Islam, PP. 103-104.

(٣) محفوظ فى مجموعة همبورج بأمریکا Homberg collection.

(٤) يعد هذا الإبريق من التحف التى انتجت على يد فنانين من الموصل استقروا فى عواصم اسلامية مختلفة مثل دمشق، والقاهرة وظلوا مخلصين للأساليب الفنية التى ازدهرت فى مدينتهم الاولى . راجع : زكى حسن ، فنون الاسلام، ص ٥٤٤ ، Rice D.S. Inlaid, P. 287.

أولاً: الرقبة (لوحة ٣٧)

الرقبة عبارة عن أنبوبة مجوفة تضيق قليلا عند ناحية اتصالها بكتف الإبريق فتشكل مساحة من عشرة فصوص مروحية الشكل بارزة بروزا خفيفا عند الكتف ، وعند الجزء الأسفل من الرقبة حلقة بارزة تقسم الرقبة إلى قسمين علوى وسفلى ، يتألف العلوى من ثلاثة أشرطة أما زخارفها فقد بليت بحيث أصبح من المتعذر تتبع ما عليها من زخارف ونقوش وإلى أسفل الحلقة البارزة يوجد شريط عليه كتابة بخط النسخ تتضمن اسم الصانع وتاريخ صناعة هذا الإبريق نصها :-
« عمل أحمد الذكى النقاش الموصلى فى سنة عشرين وستماية والعز لصاحبه^(١) » (لوحة ٣٨).

كما يوجد على رقبة الإبريق اسمان من الأسماء المضافة التى حزت على الرقبة يقرأ الاسم الأول كالتالى :

« حسين بن قاسم »^(٢) (شكل ٢)
والاسم الثانى يقرأ على النحو التالى :-

(١) قرأ (Rice) الكلمة الأخيرة من هذا النص على الشكل التالى «لصاحبي» وإعترض « العبيدى » على هذه القراءة ، ومن خلال مقارنة النص بالنصوص الأخرى يتضح انها كلمة «لصاحبه» . راجع : العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٤٠ ، ٤١ ، Rice, Inlaid, PP. 283-301 .
(٢) حسين بن قاسم : هو صانع اضاف اسمه بجوار اسم الصانع المشهور « احمد الذكى النقاش » وربما كان ابنا للصانع « قاسم بن على الموصلى » احد الصناع الذين اخذوا عن الصناع المعروف «ابراهيم بن مواليا » . راجع : العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٤٠ ، Rice, Inlaid, PP. 283-301 .

« استا المحتسب »^(١) (شكل ٢)

ثانياً: البدن

يضم البدن عدداً من الأشرطة الأفقية ذات رسوم آدمية وحيوانية وزخارف نباتية الشريط الأول الذى يؤلف كتف الإبريق قد بليت زخارفه تقريبا حيث سقط عنها معظم التكفيت ولكن يبدو أن زخارفه تعبر عن مجلس عرش، وطرب، وموسيقى، ويقطع الشريط المذكور مقبض الإبريق وصنبوره، ويلى الشريط الأول إلى أسفل شريط آخر محدد من أعلى وأسفل بزخرفة من صفيين من حبات اللؤلؤ تحصر بينها كتابة من النوع الكوفى المتداخل حيث تنتهى هذه الكتابة من أعلى برسوم

(١) استا المحتسب « استا » هو « استادار » ولفظ « دار » هنا هو اللفظ العربى بمعنى القصر او المحلة . واللقب فى اصله هو « استاذ الدار » وقيل « استادار » انها كلمة فارسية اصلها « اصطا سرا » بمعنى « اصطا كبير » ثم عربوه فقالوا « استاذ » فلما تلاعبوا بهذه الكلمة قالوا « استادار » . أما كلمة « المحتسب » فهو الذى كان يمثل السلطة الحكومية المشرفة على طوائف الحرف الذى يمنح رجالها من النفوذ والسلطة ما يمكنهم من حسن اداء واجباتهم ويعينهم على الحصول على حقوقهم ، وقد كان له اثر بعيد فى نفوج الصناعات الاسلامية و من اهم اعماله الاشراف على الصناعات جميعا اذ يرسم للصانع طريقة العمل بإرشاد شيوخ الصنعة ، ويحدد له الهدف الاسمى الذى ينبغى ان يتجه اليه وهو اتقان العمل والاخلاص فيه ، وكان المحتسب يعين لكل طائفة من الصانع عريف مشهود له بالثقة والامانة يشترط فيه ان يكون على دراية ومعرفة تامة بامور الحرفة التى يشرف عليها ومهمته اطلاع المحتسب على اخبار اهل صنعته ويدله على مواطن الغش والتدليس الذى يلجأ اليه احيانا اصحاب الحرفة ، وفى بداية الامر كان المحتسب يعتبر موظفا دينيا يسند اليه القيام بالامر بالمعروف والنهي عن المنكر يقال له « صاحب الحسبة » ، « متولى الحسبة » ، « ناظر الحسبة » ، « والى الحسبة » ، وكان يشترط فيمن تسند اليه ان يكون فقيها عالما باحكام الشريعة ، ومن جهة اخرى كان على المحتسب ان يشرف على التجار والصناع باداء الواجب عليهم وان ينال كل اجره دون ممانعة او تأخير وان يمنع الجهال من مزاوله صناعة لا يجيدونها كما كان على المحتسب ان يراقب طوائف اصحاب الحرف على اختلافهم ولقد استمرت وظيفة المحتسب فى عصر الايوبيين يتولاها احد العلماء السنيين وكان يلقب بـ « الشيخ » كما كان الحال فى العصر الفاطمى . راجع : الشيرزى ، كتاب نهاية الرتبة فى طلب الحسبة ، القاهرة ، ١٩٤٦ م ، ص ٦ ، حسن الباشا ، الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٧ م ، ص ٢٨٤ - ٢٨٥ ، الفنون الإسلامية والوظائف ، ج ٣ ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٦ م ، ص ١٠٢٧ ، محمد عبدالعزيز مرزوق ، الفنون الزخرفية فى مصر قبل عصر الفاطميين ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٤ م ، ص ٩ ، احمد عبدالرازق ، الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى ، دار الفكر العربى ، ١٩٩٠ ، ص ٢٦٤ ، حسين رمضان ، طوائف الحرفيين ودورهم الاقتصادى والاجتماعى والثقافى فى مصر الإسلامية ، دكتوراه ، ١٩٨٧ م ، ص ١٠٧ .

وجوه آدمية. ^(١) والشريط الثالث يعتبر أعرض أشرطة البدن ومحدد من أعلى ومن أسفل بزخرفة من الحبيبات الصغيرة يحتوى على ثلاثة أنواع من الجامات المفصصة ذات أحجام مختلفة، وخمسة منها كبيرة، ومثلها متوسطة موضوعة بالتبادل، بينما يحتل كل من الصف العلوى والسفلى من الشريط المذكور عشر جامات مفصصة أصغر من الجامات السابقة موضوعة فى الفراغات الموجودة بين الجامات الكبيرة والمتوسطة وقد نقشت الجامات على أرضية ذات زخارف نباتية دقيقة ارايسك، كما تزين الجامات موضوعات عديدة.

أولاً: الجامات الكبيرة

الجامة الأولى : يتوسطها رسم شجرة عليها ثلاثة طيور إلى يسارها صياد على جواد ، ويصوب سهمه نحو طائر ، بينما ظهر إلى يمين الشجرة فلاح يحرق الأرض بمحراث كما يتدلى من أحد فروع الشجرة آنية يبدو أنها مخصصة لوضع طعام الفلاح ^(٢).

الجامة الثانية : يشغلها رسم شخصين يركبان جملين متقابلين، وكلاهما يبدوان فى حالة محادثة كما يشغل الفصوص الثلاثة العليا رسم لثلاثة طيور وفى أسفل الصورة رسم أرنب ^(٣) (لوحة ٣٩).

الجامة الثالثة : تضم رسم سيدة تجلس على تخت وتحمل فى يدها اليسرى مرآة وفوق رأسها طاووسان بينما يقف إلى يسارها تابعان أحدهما يحمل على

(١) هذه القطعة تعتبر أقدم تحفة معدنية أيوية يظهر عليها مثل هذا النوع من الكتابة وربما كان الصناع متأثرون فى ذلك بصناع إيران فى هذا المجال حيث يعتبر ظهور هذا النوع من الكتابة لأول مرة على تحفة فارسية عبارة عن سطل من البرونز المكفت بالفضة والنحاس الأحمر من صناعة هراة بإيران مؤرخ لسنة ٥٥٩ هـ / ١١٦٣ م ، ومحفوظ بمتحف الارميتاج بللينجراد بروسيا . راجع : Harari, R. Survey of Persain Art, Vol. VL, PL. 1308.

(٢) بالإضافة الى هذا الأبريق فقد ظهرت مناظر الحرث والزراعة على : شمعدان ابى بكر بن حاج جلدك، كما ظهرت على تصاوير المخطوطات حيث صورت مناظر الحرث والزراعة فى مخطوط كتاب الترياق لجالينوس المؤرخ لسنة ٥٩٥ هـ / ١١٩٩ م المحفوظ بالمكتبة الاهلية بباريس تحت رقم ٢٩٦٤ عربى .

(٣) ذكر (Rice) أن الشخص الذى على جهة اليسار يقدم كأساً أو باقة ورد إلى الآخر . راجع : Rice, Inlaid, P. 293 العبيدى، التحف المعدنية، ص ٤٠ ، ٤٥ .

مايبدو علبة التزيين الخاصة بالسيدة ،والآخر فإنه يحمل شيئاً لايمكن تمييزه وإلى أسفل الرسم يوجد أرنب صغير .

الجمامة الرابعة : يوجد فيها موسيقيان أحدهم يضرب على العود والآخر يعزف بالزمار، ويجلسان على أرضية نباتية كما يظهر فى الصورة عدد من الطيور.

الجمامة الخامسة : يظهر عليها سيدة مستلقاه على ما يشبه الأورجيجة وتضع يدها اليمنى أسفل رأسها ويدها اليسرى أمامها ويقترب منها شخص ليقدم لها وردة فى حين يقف على مقربة منهما شخص آخر يحمل قنينة للعطور كما يظهر بالقرب من رسوم الأشخاص رسم لشجرة مورقة وكذلك رسم طائر وهذا الرسم يعتبر من مناظر الحب والغرام^(١).

ثانيا : التوصيف الزخرفى للجامات المتوسطة الحجم

الجمامة الأولى : يتوسطها رسم شجرة تظهر فى بقية جامات هذه المجموعة كما يوجد طائران فوق تلك الشجرة بينما تحتل مقدمة الجمامة رسم فلاح يمسك بيده اليسرى محراثا يسحبه اثنان من الثيران .

الجمامة الثانية : يظهر عليها منظر لصيادين راكعين على ركبتيهما على جانبي شجرة يصوبان سهميهما نحو طائرين واقفين على تلك الشجرة .

الجمامة الثالثة : يظهر عليها رسم راع يجلس أمام شجرة ينفخ فى مزمار بينما ترك قطيعا من ثلاث حيوانات ربما تكون أغنام ترعى ، وكلبا يجلس على الأرض وفوق الشجرة يشاهد رسم طائر وآخر خلف الراعى .

الجمامة الرابعة : يظهر فيها رسم يمثل راعيا وحمارا له وطائران على الشجرة .

(١) ذهب « العبيدى » فى وصف هذه الجمامة إلى وجود سيدة مضطجعة على سرير وقد جلس عند قدميها شخص يقوم بعملية تدليك لجسمها فى نفس الوقت الذى ذكر فيه أن «معالمه» على حد قوله غير واضحة فى حين افترض (Rice) أن هذا الشخص يقدم كأساً أو وردة إلى تلك السيدة وأنا أتفق مع رأى الثانى .
راجع : العبيدى، التحف المعدنية، ص ٤٠ ، ٤٥ ، Rice, Inlaid., PP. 295-296 .

الجمامة الخامسة : يتوسط هذه الجمامة رسم شجرة يقف عليها طائران ، وإلى يمين ويسار تلك الشجرة شخصان الأيمن يمسك بيده كأسا والآخر يصطاد طائرا بواسطة انبوبة النفخ^(١) .

أما الجمامات الصغيرة فيبدو معظمها غير واضح المعالم يرى على بعضها فى الصف العلوى موضوعات مختلفة مثل رسم فارسا على جواده ، وآخر يصوب سهمه نحو حيوان ، وفى جمامة أخرى يشاهد شخص مجنح فوق راسه قبعة . أما على جامات الصف الأسفل فيمكن مشاهدة رسم لموسيقيين ولراقصين فى أوضاع مختلفة . أما الشريط الرابع فيحتوى زخارفه على رسوم حيوانات تعدو من اليمين إلى اليسار على أرضية ذات زخارف نباتية .

قاعدة الإبريق^(٢) يزينها شريط من الكتابة قسم منها بالخط النسخ والقسم الآخر بالخط الكوفى موضوعة بالتبادل تقرأ كالتالى :

« المالكى العادلى المظفر العاملى الناصر المولوى »

وزخارف المقبض زال معظم تكفيتها نتيجة تساقط مادة التكفيت عنها كما يوجد على الجزء الأسفل من المقبض كتابة بالخط النسخى تتضمن توقيع الصانع تقرأ على النحو التالى :

« عمل أحمد الذكى النقاش »

(١) هى آلة صامنة تستعمل لصيد الطيور الصغيرة وقد شرحها « القلقشندي » تحت اسم « الزبطانة » حيث وصفها بأنها آلة من خشب مستطيلة كالرمح مجوفة من الداخل يجعل الصائد بندقه من طين صغيرة فى فيه ، وينفخ بها فيها فتخرج منها بحدة فتصيب الطير فترميه ، وهى كثيرة الإصابة ، وتشابه الزبطانة مع آلة الجلاهق أو الجلاهقات حيث يستخدم فى رمى البندق بواسطة الاقواس والنبال ، وقد اقتبس العرب هذه اللعبة عن الفرس وشكلوا لها فرقا من الجند ترمى بها وقد كان رماة البندق فى العصر العباسى طائفة كبيرة يخرجون الى ضواحي المدن يتسابقون فى رميه على الطير ونحوه ، ويعدون ذلك من قبيل الفتوة كما كان لهم زى خاص يمتاز بسرراويل يلبسونها ويسمونهم سراويل الفتوة . راجع : القلقشندي «صبح الأعشى فى صناعة الإنشى ، ج ٢ ، الطبعة الثانية ، طبعة مصورة عن دار الكتب المصرية ، ١٣٤٦هـ / ١٩٢٨م . ص ١٣٨ ، Rice, Inlaid, P. 295 .

(٢) القاعدة و الصنبور مضافة حديثا على الإبريق حيث لا تمت بصلة إلى شكل وزخارف هذا الإبريق بالاضافة الى وجود كتابة مضافة بالخط الثلث المملوكى . راجع : Rice, Inlaid, P. 293 .

٢ - إبريق يحمل توقيع أحمد الذكى النقاش الموصلى

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٤٠ هـ / ١٢٤٢ م

المقاييس : الارتفاع : ٣٤ سم ، والقطر : ١٤ سم

الحفظ : مجموعة همبورج بأمريكا Homberg Collection

مكان الصناعة : بلاد الشام^(١)

التوصيف الزخرفى (لوحة ٤٠)

يتكون هذا الإبريق فى شكله العام من ثلاثة أجزاء : الرقبة ، البدن ، والقاعدة .

أولاً : الرقبة

الرقبة ذات عشرة أضلاع تضيق كلما اقتربت من كتف الإبريق ويزينها عدد من الأشرطة ذات الزخارف المختلفة وتبدأ الزخارف بشريط ذى زخرفة نباتية مؤلفة من وريدات ذات سبع بتلات . وبين الحافة والحلقة البارزة عند أسفل الرقبة ثلاثة أشرطة أوسطها أوسعها حيث يزخرف كل ضلع من أضلاعه رسم قديس مسيحي واقف يرتدى المسوح المسيحي فى وضعية مختلفة ما بين بسط الأيدى أو رفعها فى حالة تضرع ودعاء أو حمل الكتاب المقدس ، وغيرها^(٢) وهذا الشريط محصور بين شريطين من الزخارف الكتابية بالخط الكوفى زال تكفيتهما . كما يوجد أسفل الحلقة البارزة شريط ضيق زال تكفيته نقش الصانع عليه اسمه إلى جانب تاريخ الصناعة وتقرأ الكتابة على النحو التالى :

«عمل أحمد المعروف بالذكى النقاش الموصلى فى سنة أربعين وستماية»^(٣) .

يلى الشريط الكتابى منطقة مكونة من عشرة أضلاع بارزة عن سطح بدن الإبريق ذات زخارف نباتية .

(١) راجع Rice, Inlaid, PP. 311-316 .

(٢) راجع : العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٤٠ ، ٤٥ .

(٣) راجع : التوقيع المؤرخ فى سنة ٦٢٠ هـ / ١٢٢٣ م ، المحفوظ فى Cleveland Museum .

ثانياً: البدن

اما زخارف البدن فهي عبارة عن اربعة اشربة ذات زخارف مختلفة على النحو التالى :

الشريط الاول : زخارفه تمثل رسوم البلاط حيث يشاهد عليه رسم لشخص معمم يجلس على عرش فى حين يحيط به من اليمين واليسار عدد من الاتباع يرتدون ملابس طويلة^(١) ويقومون بحركات مختلفة فيشاهد الشخص الالىمن يقدم بيده اليمينى كاسا الى سيده فى حين يحمل بالآخري قنينة ، وأما الشخص الالىسر فإنه يقدم شيئاً ما ، كما يظهر الشخص الثالث وهو يحمل أوزة ، ويظهر شخص آخر ملتح يقود حماراً ، وأيضاً يظهر شخص آخر يمسك رمحاً ، كما يظهر كذلك آخرون يقومون بحركات مختلفة (لوحة ٤١) . والشريط الثانى : يضم كتابة كوفية متداخلة محصورة بين صفين من زخرفة قوامها حبات اللؤلؤ .

والشريط الثالث : يمثل رسوم مناظر الصيد كما يضم بين كل ضلع من أضلاعه رسوم شخصين يصطادون بواسطة السهام وآلة النفخ^(٢) .

والشريط الرابع : يمثل موضوعات مسيحية حيث يظهر عليه رسوم لأشخاص تحت عقود يرتدون المسوح الدينية ، وحول رؤوسهم هالات ، كما يقومون بحركات مختلفة حيث يظهر منهم من يرفع يديه فى حالة دعاء وتضرع وأيضاً منهم من يحمل الكتاب المقدس ، وآخر يحمل طائرین كما يظهر رجل يمسك بعضاً الأسقفية مما يرجح كونه «أسقفاً»^(٣) .

والشريط الخامس : عليه رسوم حيوانات تجرى من اليمين إلى اليسار .

المقبض : مضلع الشكل وتزينه زخرفة مصفورة^(٤) .

(١) ظهر هذا المنظر على إبريق عمر بن جلدك غلام الذكى .

(٢) الصيد بآلة النفخ ظهرت من قبل على الإبريق المؤرخ لسنة ٦٢٠ هـ / ١٢٢٣ م ، المحفوظ فى Cleveland Museum.

(٣) راجع : Baer Eva, Ayyubid Metalwork with Christian Images, Leiden, 1989, PP. 15-16 .

(٤) المقبض ، الصنبور والقاعدة من الإضافات الحديثة التى لحقت بالإبريق حيث انها مختلفة فى اسلوب صناعتها وطريقة زخرفتها عن زخارف الإبريق ، راجع : Rice, Inlaid, PP. 311-316 .

ثانياً: أبو بكر بن الحاج جلدك

أخذ عن أحمد بن عمر الذكى النقاش الموصلى وتخرج على يده وأتقن صناعة النقش^(١) ومن أشهر أعماله :

شمعدان من النحاس المكفت بالفضة^(٢) مؤرخ فى سنة ٦٢٣هـ / ١٢٣٥م^(٣) وجاء توقيعه على النحو التالى : «عمل أبو بكر بن الحاج جلدك غلام أحمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش الموصلى فى سنة إثنين وعشرين وستمائة والبقا لصاحبه»^(٤).

- شمعدان يحمل توقيع أبى بكر بن حاج جلدك الموصلى غلام أحمد الذكى

النقاش

المادة : النحاس المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٢٢هـ / ١٢٢٥م

المقاييس : الارتفاع : ٣٦ سم ، القطر : ٣٤ سم

الحفظ : The Museum of Fine Arts, Boston

مكان الصناعة : القاهرة^(٥).

التوصيف الزخرفى (لوحة ٤٢)

أولاً: البدن

البدن على هيئة هرم ناقص وقطره من أسفل ٣٤ سم ، ويغطى سطحه زخرفة متنوعة كما يزين وسطه شريط عريض مقسم إلى أحد عشر عقداً مفصصاً تحصر

(١) راجع : سعيد الديوه جى ، أعلام صناع الموصلية، ص ٨٢ .

(٢) محفوظ فى : The Museum of Fine Arts, Boston .

(٣) Rice D.S. The Oldest., PP. 336-340 .

(٤) Rice D.S., Inlaid., PP. 316-318 .

(٥) راجع : Rice, D.S. Inlaid., PP. 316-319. The Oldest., PP. 363 .

بينها مساحات مملوءة بزخارف نباتية دقيقة وتضم تلك العقود رسوم مناظر مختلفة يمكن تقسيمها على النحو :-

١- صور الحكام .

٢- مناظر البساتين .

٣- مناظر الصيد والقنص .

المجموعة الأولى :

يوجد عليها منظر حاكم يجلس على عرش ويمسك بيده كأسا ويلبس عمامة بصلية الشكل كما تظهر أرجل كرسى العرش الأمامية على شكل أسدين فى إتجاهين مختلفين ، بينما يقف على جانبي العرش تابعان أحدهما يمسك رمحا نهايته مثلثة الشكل بينما الآخر يضع إحدى يديه فوق الأخرى كما يجلس فى أسفل الجامة موسيقيان يحملان آلاتهم الموسيقية مثل العود، القيثارة، الناي، والدف . (شكل ٣)

المجموعة الثانية :

يوجد بها مناظر بساتين يتوسط كل عقد من تلك العقود رسم شجرة على يمين وشمال كل شجرة يوجد شخصان سواء يحملان فى أيديهما عصا يطاردا بها دبا فى أعلى الشجرة أو يوجد على يسار الشجرة شخص يحرق الأرض بمحراث ، أما الآخر فيبدو انه يحمل سلة فاكهة فى حين يظهر رجل ثالث على الشجرة يقطف الفاكهة كما يتكرر هذا الموضوع^(١) . (شكل ٤)

المجموعة الثالثة :

يوجد على عقودها مناظر لصيادين أحدهما يصوب سهمه نحو طائر بينما الآخر يحمل طائرا كما ظهر على الشجرة رسم لقردين ، كما يظهر كذلك مناظر صيد على ثلاثة عقود أخرى حيث يظهر فى كل منها رسم طائر حول رأسه

(١) العيىدى ، التحف المعدنية ، ص ٨٥ ، ٨٦ .

هالة^(١)، وأيضاً يظهر منظر آخر لصياد يلتف ليطعن أسداً بسيفه وفي أسفل الجامة يظهر وهو يهاجم غزالاً، وكذلك يظهر صياد يطعن أسداً برمح بينما يرى في الأسفل رجل يطعن أسداً بخنجر (شكل ٤) كما يحيط بشريط البدن الأوسط من أعلى وأسفل شريطان قوام زخرفتهما كتابات بالخط الكوفي تنتهى من أعلى برؤوس آدمية وتقطع تلك الأشرطة الكتابية زخرفة هندسية مثمثة الشكل تتألف من حرف (T) المزدوج المعقوف. أما حافتا البدن العليا والسفلى فقوام زخارفهما شريط مضافور كما يعلو الحافة السفلى شريط آخر عليه رسوم حيوانات تعدو على خلفية من فروع نباتية حلزونية الشكل. كما يزخرف كتف الشمعدان زخارف هندسية قوامها حرف (T) المعقوف المزدوج.

ثانياً: الرقبة

الرقبة عبارة عن عمود اسطوانى قصير تزيينه زخارف مكففة سقط معظم تكفيتها، ويدور حول أسفل الرقبة شريط من كتابة نسخية تقرأ على النحو التالى :
« عمل أبو بكر بن الحاج جلدك غلام أحمد بن عمر المعروف بالذكى النقاش الموصلى فى سنة اثنتين وعشرين وستمائة والبقاء لصاحبه » .

ثالثاً: الشماعة

هى نهاية الرقبة والمكان المخصص لوضع الشمعة ، وقد سقط معظم تكفيت الشماعة حيث أصبح من المتعذر تتبع زخارفها^(٢).
بالإضافة إلى النص الرئيسى الموجود على رقبة الشمعدان فإنه يوجد نصان آخران محزوزان حزا عميقا . الأول منهما على الجدار الداخلى للبدن ويقرأ على النحو التالى :

(١) يعتبر ظهور رسوم الهالات حول رؤوس الطيور من سمات ذلك العصر حيث نجدها تظهر فى تصاوير مدرسة بغداد، راجع : حسن الباشا ، التصوير الاسلامى فى العصور الوسطى ، دار النهضة العربية ،

١٩٧٨ م ، ص ١٢٨ . ، العيلى ، التحف المعدنية . ، ص ٨٦ .

(٢) راجع : Rice, Inlaid., P. 317, the Oldest., PP. 339 .

« الطشتخانه المسعودية »^(١)

كما يوجد نص آخر محزوز على الجدار الخارجى من البدن ويقرأ كالتالى
« دار عفيف المظفرى »^(٢)

(١) كلمة « المسعودية » : لكى نحدد من « المسعود » هذا الذى ينسب هذا الشمعدان إلى طشتخانهه فإذا نظرنا إلى قوائم الحكام الايوبيين والحكام من بنى ارتق نجد أن من لقب منهم «بالمسعود » هم :- الملك المسعود قطب الدين سقمان الثانى بن محمد من حكام بنى ارتق فى حصن « كيفا » و « آمد » من سنة ٥٨١هـ إلى سنة ٥٩٧هـ / ١١١٨٥ - ١٢٠٠ م . الثانى الملك المسعود ركن الدين محمد بن مودود من حكام بنى ارتق فى حصن « كيفا و آمد » وقد حكم من سنة ٦٢٩هـ / ١٢٣١١ م وعزله الملك الكامل محمد الثانى بن المظفر غازى صاحب ميافارقين فى نفس العام . والثالث هو الملك المسعود صلاح الدين يوسف بن الكامل الذى حكم باليمن من سنة ٦١٢هـ إلى سنة ٦٢٦هـ / ١٢١٥ - ١٢٢٨ م ، وظل بها حتى استيلاء بنى رسول على الحكم . ونخلص من ذلك إلى تقارب تاريخ صناعة هذا الشمعدان مع تاريخ حكم الملك المسعود صلاح الدين يوسف بن الملك الكامل الذى حكم باليمن من سنة ٦١٢هـ - ٦٢٦هـ / ١٢١٥ - ١٢٢٨ م أى فى الفترة السابقة على حكم بنى رسول باليمن و فضلا عن أن تاريخ صناعة الشمعدان تقع فى حكم الملك المسعود فقد كان هناك علاقات سياسية بين الأيوبيين فى اليمن ومصر والشام تؤكد الوحدة التى نجح « صلاح الدين الايوبى » فى تحقيقها بين مصر والشام وبعض اقاليم العراق حيث الأتابكة من بنى زنكى وبنى ارتق حتى أن بعض آتابكة الموصل كانوا يسجلون اسماء سلاطين الأيوبيين على نقودهم تحقيقا للعلاقات السياسية القائمة بين الموصل والقاهرة . راجع : حسن الباشا ، الفنون الإسلامية والوظائف ، ج ٢ ، ص ٧٤١ - ٢٤٢ ، العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٨٦ ، آمال العمرى ، الشماعد المصرية فى العصر الإسلامى منذ بداية الفتح العربى حتى نهاية العصر المملوكى ، ماجستير ، القاهرة ١٩٦٠ ، ص ٧ ، ٨ ، ٨١ . Rice D.S. Inlaid, P. 317-338, The Oldest. PP. 339

(٢) هذا النص المحزوز اضيف على الجدار الخارجى للبدن من العصر المملوكى وهو مكون من دار : لفظ مؤنث بمعنى الموضع أو المثوى ، البيت ، الديوان ، وقد إستعمل اللفظ للإشارة إلى الجليلات من النساء ، وقد اصطلح الكتاب على استعمال لفظ « دار » فى عصر المماليك على لقب أصل بل استعمال كلقب عام على نساء البيت المالك . وكان اللقب اذا ورد بصيغة الافراد ومتبوعا باسم مذكر ودل ذلك الاسم على طواشى وبذلك يكون لفظ « دار عفيف » اشارة إلى سيدة كانت تحت رعاية طواشى يسمى «عفيف المظفرى » . و الطواشى : لقب عام للخصيان من الغلمان ، أما فى عصر المماليك فكان لقب « الطواشى » لقبا يطلق على جند الأمراء فى المكاتبات إليهم بتوقيع أو نحوه . راجع : حسن الباشا ، الألقاب ، ص ٣٨٢ . العبيدى ، الرجوع السابق ، ص ٨٦ ، آمال العمرى ، الشماعد المصرية فى العصر الإسلامى ، ص ٧٧ ، Rice, Inlaid, P. 317, the Oldest, PP. 339-340

ثالثا : عمر بن جلدك^(١)

وهو أيضا ممن أخذ عن الصانع الكبير أحمد بن عمر الذكي النقاش ومن أعماله :

- إبريق يحمل توقيع عمر بن جلدك الموصلی غلام أحمد الذكي النقاش

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التأريخ : ٦٢٣ هـ / ١٢٢٥ م

المقاييس : الارتفاع ٣٧ سم

الحفظ : Metropolitan Museum of Art, No. 91-1-586.

مكان الصناعة : مصر أو بلاد الشام^(٢)

التوصيف الزخرفي (لوحة ٤٣)

أولا : الرقبة

يزين الرقبة عدد من الأشرطة الأفقية كما يزينها حلقة متفخة ذات زخارف نباتية يحدها من أعلى شريط من الكتابة الكوفية التي سقط معظم تكفيته ، ثم يليه عدد من الأشرطة ذات زخارف هندسية ورسوم صفائر ، كما يحدها من أسفل شريط من الكتابة بالخط النسخ على خلفية نباتية تتضمن اسم الصانع وتاريخ صناعة الإبريق تقرأ على النحو التالي : « عمل عمر بن الحاجي جلدك^(٣) غلام أحمد الذكي النقاش الموصلی فی سنة ثلاث وعشرين وستماية » .

ثم يلي هذا الشريط مساحة مروحية الشكل من اثني عشر فصا عليها زخرفة قوامها رسوم مختلفة ربما تمثل الأبراج السماوية .

ثانيا : البدن

يزخرف البدن عدد من الأشرطة الزخرفية والكتائية المختلفة فهي على النحو التالي :

(١) هو شقيق أبو بكر بن الحاج جلدك الموصلی ومن المعروف في الموصل وبلاد الشام يقولون للحاج «حجي» . راجع : سعيد الديوه جي ، أعلام صناع المواصله ، ص ١٠٦ .

(٢) راجع : Rice, D.S. Inlaid., PP. 317-318

(٣) عمر بن الحاجي جلدك : من الصناع الذين اخذوا عن احمد بن عمر الذكي النقاش الموصلی ، وهو ايضا شقيق ابو بكر بن الحاجي جلدك ولقد نعت نفسه بأنه غلام احمد الذكي النقاش .

الشريط الأول : شريط ضيق نسبيا من الكتابة النسخية على أرضية نباتية .

الشريط الثانى : هذا الشريط مقسم إلى قسمين يحتوى على مناظر البلاط على خلفية عارية من الزخرفة كما يلاحظ ان ترتيب الأشخاص فى الصف العلوى يمثل رجال البلاط ، أما الصف السفلى فيمثل رسوم للموسيقيين والمغنين يحملون آلاتهم الموسيقية المختلفة كما يتخلل هذا الشريط حلقات زخرفية زخارفها عبارة عن حرف (T) المعقوف المزدوج فى نفس الوقت الذى يتخلله الصنبور والمقبض .

الشريط الثالث : وهو أعرض الأشرطة على البدن ويتكون من عشرة جامات رباعية الفصوص متصلة مع بعضها ذات إطار من خطين متوازيين يحصران بينهما زخرفة من حبيبات صغيرة كما تشغل تلك الجوامات زخارف نباتية دقيقة نصفها مزهر ، والنصف الآخر تنتهى برؤوس آدمية وحيوانية بالتبادل^(١) ، أما المساحات العليا المحصورة بين تلك الجوامات فقد زخرفت بأزواج من الصيادين يسكون رماحا طويلة ، بينما المساحات السفلية تضم مجموعة من الفرسان على ظهور الخيل كما يحد الشريط من أعلى وأسفل شريطان أرضيتهما من زخرفة نباتية العلوى منهما يزخرف بمجموعة من الفرسان والسفلى عليه كتابة دعائية كوفية .

قاعدة الإبريق : ذات زخرفة نباتية محصورة بين شريطين ضيقين من الجدائل .

المقبض : يزخرف المقبض زخارف عبارة عن حرف (T) المعقوف المزدوج وأيضا من رسوم الوريدات كما يزخرفه من أسفل حلقة بارزة ذات زخرفة مجدولة^(٢) .

الصنبور : يبدو من شكله العام انه مضاف بتاريخ لاحق حيث يختلف عن شكل الصنبور على الاباريق التى صنعت فى العصر الأيوبي والمتأثرة بالاباريق الموصلية المعروفة^(٣) .

(١) - لقد تفنن الصانع الموصلى فى رسم الزخارف النباتية فاحيانا كانت تنتهى الفروع النباتية برؤوس آدمية وحيوانية وطيور .

(٢) العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٤٦ - ٤٩ .

(٣) راجع : Rice, D.S. Inlaid, PP. 317-318 .

رابعاً : قاسم بن علي

هو أحد الذين أخذوا عن الصانع الشهير « ابراهيم بن مواليا الموصلى » ، وكان يفخر بالانتساب اليه فكان يكتب على التحفة التى يقوم بعملها انه « غلام ابراهيم بن مواليا الموصلى » لتلاقى تحفه رواجاً واقبالاً مستفيداً من شهرة الاستاذ الذى اخذ عنه^(١).

ومن أعماله :

- ابريق يحمل توقيع قاسم بن علي الموصلى^(٢)

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

المقاييس : ٣٦,٧ سم ، القطر ٣,٢١ سم

التاريخ : سوريا فى رمضان ٦٢٩هـ / يونيه ، يوليو ١٢٣٢ م

الحفظ : متحف Kevorkian of New york

مكان الصناعة : حلب^(٣)

التوصيف الزخرفى :

أولاً : الرقبة (لوحة ٤٤)

تبدأ رقبة الإبريق من أعلى بشريط ضيق نسبياً من الزخرفة النباتية الدقيقة أرابيسك يليها حلقة بارزة عليها زخرفة الجداول ليبدأ بعدها الشريط العريض

(١) راجع : سعيد الديوه جى ، اعلام صناع المواصلات ، ص ١٠٧. Rice D.S. Studies., II, PP. 66-68.

(٢) راجع , Rice D.S. Studies in Islamic Metalwork, II, BSOAS, XV/1, 1953, PP. 66-68.

Atil E., chase, W.T. Paul Jett, Islamic Metalwork, PP. 117-123.

(٣) يمكن نسبة هذا الإبريق الى مدينة حلب بناء على وجود اسماء والقبائل الامير « شهاب الدين بن طغرل »

آتابك « الملك العزيز غياث الدين محمد بن الملك الظاهر غازى بن صلاح الدين » صاحب حلب الذى

حكم بين سنتي (٦١٣ - ٦٣٣ هـ / ١٢١٦ - ١٢٣٥ م) .

بزخرفة الفروع النباتية الدقيقة ذات شبكة لها فتحات كبيرة تتصل مع بعضها وإطارها مكون من فروع نباتية تنتهى بأنصاف مراوح نخيلية ، يتخللها عنصر زخرفى على شكل الهلال، يليه حلقة بارزة أخرى عليها زخرفة الجداول يليها شريط من الزخارف النباتية على هيئة ورقة نباتية مدبية وبشكل مكرر. ثم يلى ذلك شريط من الكتابة النسخية على أرضية نباتية يمكن قراءتها على النحو التالى:

« العز والاقبال لمولانا الامير الاجل الكبير الزاهد العابد الورع البندقدار شهاب الدنيا والدين الملكى العزيزى » . (لوحة ٤٥)

ويستفاد من النص السابق بالمعلومات الآتية :

كلمة مولانا : ذاع استعمال لقب « المولى » مضافا إلى ضمير جمع المتكلم، فقل « مولانا » ومنذ « صلاح الدين الأيوبي » صار لقب « مولانا » من اهم القاب السلاطين والملوك واوصى الكتاب فى دساتيرهم باستعماله كعلم على السلطان ، وعلى الرغم من مواظبة السلاطين على استعمال هذا اللقب فانه كان يستعمل فى بعض الاحيان لغير السلاطين من كبار الامراء مثل الامير شهاب الدين بن طغريل صاحب هذا الإبريق الذى نحن بصددده . وكذلك كلمة الامير : الامير فى اللغة ذو الامر والتسلط ، وهو لقب من القاب الوظائف التى استعملت كذلك كألقاب فخرية، ويرجع استعماله فى الإسلام كاسم لوظيفة إلى عصر النبى ﷺ حين كان يقصد به الولاية على الحكم أو رئاسة الجيش كما استعمل ايضا بمعنى الولاية العامة فى هذا العصر المتقدم ، وقد اطلق لقب « الامير » على افراد الاسرة الأيوبية^(١) . اما كلمة الأجل : افعل التفضيل من جليل بمعنى عظيم وهو لقب شائع الاستعمال فى العالم الإسلامى ، ويرجع تطوره من لقب «الجليل» حيث يلاحظ ان «الاجل» كان لاحقا فى الترتيب الزمنى فى تلقيب فرد

(١) راجع : حسن الباشا ، الألقاب ، ص ٥١٩ - ٥٢١ .

بعينه ، وليس ادل على اهمية لقب « الاجل » وعلو رتبته من اطلاقه على السلطان « الب ارسلان » ويتضح ذلك من نقش مؤرخ لسنة ٤٥٩ هـ / ١٠٦٦ م على صينية من الفضة من إيران نصه : « الحضرة الاجل السلطان المعظم الب ارسلان » ، كما تفرع اللقب على « الامير » واطلق على بعض الامراء فى العصر الأيوبي وايضا اطلق على افراد الجند مثل « الامير الاجل الكبير » الموجود من النص المذكور . ولقد شاع استخدام اللقب بصورة واسعة فقد ظهر على شواهد القبور باليمن^(١) . وكلمة الكبير : خلاف الصغير ، ويقصد به رفيع الرتبة ، وكان كثيرا ما يلحق « الكبير » بلقب الامير حتى لقد اعتبر اللقبين وحدة لقبية فخرية . والزاهد : فى اللغة خلاف الراغب ، والمراد من اعرض عن الدنيا فلم يلتفت اليها وهو من القاب الصوفية واهل الصلاح ، وقد استعمل ايضا النسبة على نحو « الزاهدى » للمبالغة . أما العابد : فاعل من العبادة وهى الطاعة ، وكان من من القاب الصوفية ورجال الدين ، وقد يستعمل لغيرهم من العسكريين ورجال الادارة اذا اتصف احدهم بالصلاح أو اذا سبق اطلاقه على موظف فى نفس وظيفته لاتصافه بالعبادة . والورع : المراد من يتنزه عن الوقوع فى الشبهات ومعناه فى اللغة التقى فى البداية اختص هذا بالصوفية واهل الصلاح ، وفى عصر الأيوبيين والمماليك استعمل لرجال الحرب والادارة اذا اتصفوا بالتقوى والتنزه عن الوقوع فى الشبهات^(٢) .

اما كلمة « البندقدار » فقد قرأها « Rice D.S. » على هذا الشكل (أمير دوادار) ، كما قرأها (العبيدى) على هذا الشكل (المدومادار) وقرأتها (Esin Atil) وآخرون على هذا الشكل (المندقدار) ثم عادت (Esin Atil) وشرحت لفظ

(١) راجع : مصطفى عبدالله شيجه ، شواهد قبور اسلامية من جبانة صعدة ، مكتبة مدبولى بالقاهرة ،

١٩٨٨ م ، ص ٤٧ . حسن الباشا ، الألقاب ، ص ١٢٦ - ١٣٠ .

(٢) راجع : حسن الباشا ، الألقاب ، ص ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣٨٧ ، ٤٣٦ . ٥٣٩ ، ٥٤٠ .

(البندقدار فى الدراسة التحليلية^(١)) وانا أرجح لفظة البندقدار . والبندقدار : اسم وظيفة يتألف من لفظتين ، بندق ، ودار ، أما بندق : فهى لفظ فارسى معرب بمعنى البندق الذى يرمى به ، وكلمة « دار » كلمة فارسية بمعنى ممسك ، والمعنى الاجمالى للبندقدار هو ممسك البندق كما يطلق على الموظف المكلف بحمل غرارة البندق خلف السلطان أو الأمير^(٢).

وأخيرا فإن شهاب الدنيا والدين الملكى العزيزى تعنى «شهاب الدين بن طغرل» آتابك «الملك العزيز غياث الدين محمد بن الملك الظاهر غازى بن صلاح الدين» صاحب حلب الذى حكم بين سنتى (٦١٣ - ٦٣٣هـ / ١٢١٦ - ١٢٣٥م) ، كما هو معروف أن الملك الظاهر غازى بن صلاح الدين يوسف والد الملك العزيز لما إشتد به المرض عهد بالملك من بعده لولده الصغير «محمد» ولقبه «العزيز غياث الدين» وعمره ثلاث سنين كما جعل آتابكه ومربيه خادما روميا واسمه « طغرل » ولقبه « شهاب الدين » فكان هذا الأمير مدبر دولته وقد تولى حكم البلاد نيابة عنه بين سنتى (٦١٣ - ٦١٦هـ / ١٢١٦ - ١٢١٩م)^(٣).

كما يوجد أسفل هذا الشريط الكتابى عشرة فصوص مروحية الشكل عليها كتابة نسخية غير متصلة تتضمن اسم الصانع وتاريخ الصناعة موزعة على تلك الفصوص ونص الكتابة تقرأ على النحو التالى :

(١) Rice D.S. Studies in Islamic Metalwork, II, BSOAS, XV/1, 1953, PP. 66-68., Attil E and others, Islamic Metalwork., PP. 117-123.

(٢) راجع : القلقشندى ، صبح الاعشى ، ج ٤ ، ص ٤٥٩ . ، حسن الباشا ، الفنون والوظائف ، ج ١ ، ص ٣١٨ ، ٣١٩ . ، احمد عبدالرازق ، الرنوك على عصر سلاطين المماليك ، الجمعية التاريخية للدراسات التاريخية ، مج ٢١ ، ١٩٧٤ ، ص ١٠٣ ، ١٠٤ . ، مايه داود ، الرنوك الاسلامية ، مجلة الدارة ، العدد الثالث ، السنة الرابعة ، ربيع ثانى ١٤٠٢ هـ / فبراير ١٩٨٢ م ، ص ٢٨ .

(٣) راجع : المقرئى ، السلوك ، ق ٢-١ ، ج ١ ، ص ٢٢٠ ، ٢٥٦ ، ٢٧٣ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، المجلد الرابع ، ص ٩٧ .

«عمل قاسم / بن على غلام ابر / هيم ابن / مواليا^(١) / الموصلى /
وذلك فى / رمضان / سنة تسع / عشرين وستمائة « (لوحة ٤٦)

ثانياً: البدن

بدن هذا الإبريق كروى الشكل ، تغطى سطحه زخرفة نباتية دقيقة مثل
الموجودة على رقبة الإبريق يليه منطقة بارزة عليها زخرفة الجداول^(٢).

ثالثاً: قاعدة البدن^(٣)

يزخرف قاعدة البدن شريط من الكتابة النسخية على أرضية نباتية تتخللها
رسم الهلال ، أما الكتابة فتقرأ على النحو التالى :-

« العز الدائم والعمر السالم / والدهر^(٤) الشامل والاقبال .. / .. والجد
الصاعد و .. / .. والدولة / الباقي [و] النصر [و] البقا [و]
لصاحبه^(٥) .

رابعاً: المقبض والصنبور

مقبض الإبريق محلى بأكرة كروية الشكل إلى الأسفل منها حلقة بارزة تزيينه
زخارف تتألف من شريط مضافور . أما الصنبور فشكله مستقيم ويزدان بزخرفة
مضافورة تشبه الموجودة على المقبض .

(١) غلام إبراهيم بن مواليا : من الملاحظ فى هذا النص أن « قاسم بن على » نعت نفسه بلفظ « غلام »
الصانع المعروف « إبراهيم بن موالى الموصلى » ولعله قصد لفظ « غلام » حتى يوضح المكانة العالية التى
نالها فى حين ينعت « إسماعيل بن ورد » نفسه بأنه « تلميذ » نفس الصانع « إبراهيم بن مواليا » على
العلبة المحفوظة بمتحف بناكى بآثينا المؤرخة ٦١٧ هـ / ١٢٢٠ م ولتوضيح العلاقات بين الصانع وبعضهم .

(٢) Atil E., and Others., Islamic Metalwork., PP. 117-123 .

(٣) قاعدة الإبريق مضافة بدليل الكتابة بالخط الثلث المملوكى كما تضم ألقابا شاع استعمالها فى العصر
المملوكى . راجع : العبيدى ، المرجع التحف المعدنية ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

(٤) قرأت (Esin Atil) هذه الكلمة على النحو التالى « الزهر » وأمكن تصحيحها من خلال مقارنة النص
بالنصوص التى وردت على التحف المعدنية الأيوبية . راجع : Atil E., and Others., Islamic
Metalwork., PP. 120-123.

(٥) Rice D.S., Studies., II, PP. 66-68 .

راجع : العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٥١ - ٥٢ .

خامساً: الصانع إياس

من الصناع الذين تعلموا على يد الصانع عبد الكريم الترابي الموصلی وأنتج أعماله في النصف الاول من القرن السابع للهجرة / الثالث عشر الميلادي وقد حمل لقب الغلام للصانع المشهور . ومن أعماله :

إبريق يحمل توقيع إياس غلام عبد الكريم بن الترابي الموصلی^(١)

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التأريخ : ٦٢٧ هـ / ١٢٢٩ م

المقاييس : الارتفاع ٣٨ سم ، القطر في أوسع مناطقه : ٢٠ سم .

الحفظ : المتحف التركي الإسلامي باستانبول .

مكان الصناعة : بلاد الشام^(٢)

التوصيف الزخرفي : (لوحة ٤٧)

زخارف الرقبة:

تحتوي الرقبة على شريط كتابي بالخط النسخ على أرضية من العناصر الزخرفية تشمل اسم الصانع وتاريخ الصناعة ، نص الكتابة كالآتي :

(١) من الصناع الآخرين الذين حملوا اسم عبد الكريم هو الصانع : « عبد الكريم بن الزين » الذي عاش في القرن السابع للهجرة / الثالث عشر الميلادي ، ومن أشهر أعماله : إبريق من النحاس المكفت بالفضة ، مؤرخ لسنة ٦٢٧ هـ / ١٢٢٩ م ، محفوظ بمتحف الاستانة باستانبول . ويرتبط بهذا الصانع صانع آخر مشهور هو « محمد بن الزين الموصلی » وهو من الاساتذة الماهرين في صناعة النقش والتكفيت ومن أشهر أعماله طست من النحاس المكفت بالفضة والذهب واستعمل هذا الطست في تعميد لويس التاسع ٦١٢ - ٦٦٩ هـ / ١٢١٥ - ١٢٧٠ م واشتهر باسم (معمدانية سان لويس) ولقد ترك توقيعيه في ثلاثة مواضع ، والصانع المشهور « عبد الكريم المصري الاسطرلابي » راجع :- سعيد الديوه جي ، أعلام صناع الموصل ، ص ١١٠ ، Abouseif Doris - Behrens, The Baptistère de Saint Louis, *Islamic Art*, III, 1988-1989, PP. 3-9; Rice D.S., *Studies*, III, P. 229.

(٢) Rice D.s., *Studies in Islamic Metalwork*, III, BSOAS, 1054, XV/2, P. 229

« من صنعة إياس غلام عبد الكريم ابن الترابى الموصلى فى سنة سبع وعشرين وستماية »^(١) (شكل رقم ٥).

كما يلاحظ أن بقية أجزاء الرقبة خالية من العناصر الزخرفية سوى منطقة بروز فى الجزء السفلى خالية تماما من العناصر الزخرفية يليها منطقة الاتصال بالبدن التى تكون خالية من الزخرفة .

زخارف الكتف : أما كتف البدن فقد شغل بشريط من الزخرفة الكتابية النسخية سقط معظم تكفيتها على أرضية نباتية نصها كالآتى : « العز والبقاء والنصر على الأعداء ه ودوام (؟) والرفعة والإرتقاء والنعمة السابغة لصاحبه »^(٢).

يلى ذلك شريط من زخرفة الارايسك يلتف حول الجزء العلوى من البدن كما يلاحظ كذلك سقوط التكفيت سواء على الزخارف الكتابية وزخارف الارايسك .

الصنبور : يوجد على الصنبور شريطان قصيران من الكتابة النسخية نصهما كالآتى :

١ - « العز الدائم والاقبال » .

٢ - « الزائد والعمر الخالد لصاحبه » .

المقبض : المقبض خال من الزخرفة سوى بعض الزخارف النباتية البسيطة على الحلقة البارزة كما يبدو من شكل المقبض انه أصلح فى جزئه العلوى .

الغطاء : الغطاء مضاف بتاريخ لاحق على صناعة الإبريق ولم يكن بالأصل إذ أن لون مادته النحاسية تميل إلى الإحمرار بخلاف بقية أجزاء الإبريق ، أضف إلى ذلك وجود اختلاف بين مقياس فوهة الرقبة مع مقياس الغطاء نفسه^(٣).

(١) يعتقد (Rice) أن هذا الشريط كتب على شريط آخر من الكتابة النسخية كما قرأ (Kühnel) اسم الصانع على النحو التالى : «إياس غلام عبدالكريم بن الراعى الموصلى» . راجع :

Kühnel E., Mosulbronzen und ihr Meister, Hahrb der Preuss, Kunstsamml, IX, 1939, P. 10; Rice D.S., Studies., III, P. 229.

(٢) قرأ «العبيدي» هذا النص باختلاف بسيط على النحو التالى :- «العز والبقاء والنصر على الأعداء ودوام البقاء [ء] و الرفعة والإرتقاء والنعمة السابغة لصاحبه » راجع :- العبيدي، التحف المعدنية ، ص ٥٠ - ٥٢ .

(٣) راجع : Rice D.S., Studies., III, P. 229 .

سادسا: عبد الكريم المصرى

عبد الكريم المصرى من صناع الاسطرلابات النابغين الذين بلغت شهرتهم درجة كبيرة. ، من أشهر أعماله : -

أسطرلاب عبد الكريم المصرى^(١)

المادة : نحاس أصفر مكفت بالنحاس الأحمر والفضة

التاريخ : ٦٣٣هـ / ١٢٣٥ م .

الحفظ : المتحف البريطانى رقم : 1 NO. 55 7-9

مكان الصناعة : حلب

التوصيف الزخرفى (لوحة ٤٨)

يعتبر هذا الأسطرلاب من الأسطرلابات الفريدة حيث يحتوى على العديد من المعلومات الهامة مثل :-

- ١- اسم الصانع
- ٢- موطنه
- ٣- أسماء وألقاب السلاطين فى هذه الفترة
- ٤- التاريخ بالحروف .

كما يعد هذا الأسطرلاب من الأسطرلابات المسطحة فهو يتكون من جزئين رئيسيين هما :

١. الأم

وهى تتكون من صفيحة كبرى تجمع الصفائح الملتصقة بها كما يوجد بها الحجرة وهى الحلقة الغليظة المستديرة والمتوازية للسطوح العريضة المحيطة لجميع الصفائح الملتصقة بجسم الأم بطوق وشغلت كذلك بزخرفة حرف (T) المزدوج المعكوف^(٢).

(١) Lane-Poole St., The Art., P. 177; Migeon G., Les Cuivres., III, P. 32; Berchem (١) M.V., Notes., I, P.32; Migeon G., Manuel., II, P. 58; Wiet G., Répertoire., X, P. 45; Mayer L.A., Islamic Astrolabists and their Works, Geneva, 1956, P. 29.

(٢) راجع : حسن الباشا، الاسطرلاب، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها. ص ٥٧٨-٥٧٩ .

٢. الصفائح (شبكة الأسطرلاب)

يظهر عليها صور الكواكب والأبراج السماوية وبعضها يظهر في صورة آدمية وحيوانية فيظهر من الأبراج برج السمكتين وبرج التنين وكوكبة الدجاجة وكذلك نجم كيغاوس (الملك) ممثلا في هيئة راقصة بالإضافة إلى وجود عناصر زخرفية من التفريعات النباتية المجدولة والمضفرة وأيضا بعض الكتابات ورموز وأرقام خاصة بالفلك^(١). (لوحة ٤٨)

كما ان ظهر الأسطرلاب (لوحة ٤٩) يزخره رسوم الأبراج السماوية بالإضافة إلى حسابات ورموز الفلك ويزخرف الطوق الذي يجمع الصفائح زخارف نباتية وأيضا يوجد في النصف الأسفل كتابات مكففة^(٢). ومن خلال الدراسة الميدانية بالمتحف البريطاني بلندن قمت بفحص هذه الكتابات على الأسطرلاب وعلى الرغم من صعوبة تتبع هذا النص نظرا لسقوط التكفيت من عليها بالإضافة إلى وجود سطرين منها أسفل الطوق الجامع للصفائح فاني تمكنت من قراءة النص بشكل جديد يتفق وتاريخ الأسطرلاب وكذا يتفق مع اسماء وألقاب السلاطين^(٣). قبل الدخول في هذه القراءة ينبغي عرض القراءة السابقة ومناقشتها مناقشة علمية وتاريخية فقد قرأ كل (Bernchem, Lane poole, Migeon) النص الكتابي على النحو التالي :

«صنعه عبدالكريم

المصري الأسطرلابي

(١) هناك الكواكب السيارة وهي زحل والمشتري والمريخ والشمس والزهرة وعطارد والقمر ، والكواكب الثابتة وهي النجوم كلها في السماء ما خلا السبعة السيارة ورسمت ثابتة لانها تحفظ ابعادها على نظام واحد ولا تسير عرضا وقيل لان سيرها قيس بسير السبعة . والكواكب الثابتة تقع في خمس واربعين صورة منها اثني عشر صورة وسط الفلك وهي صورة البروج والاثني عشر وهي الحمل والثور والجوزاء والسرطان والاسد والسنبلة والميزان والعقرب ، والقوس ، والجدي ، والدلو ، والحوت ، والحمل . راجع : سعيد مصيلحي ، الاسطرلاب ، ص ٢٢ .

(٢) راجع : سعيد مصيلحي ، الأسطرلاب ، ماجستير ، ص ٢٨ - ٣٠ .

(٣) قمت بفحص الاسطرلاب بمساعدة الدكتورة (Rice Ward) أمينة قسم المعادن الإسلامية بالمتحف البريطاني بلندن .

بمصر الملكى الأشرفى

الملكى المعزى الشهابى

فى سنة خلج هجرية

عفا الله عنه « (١) »

وهذه القراءة تثير عدد من الامور التى ينبغى مناقشتها وفقا للظروف التاريخية والسياسية المحيطة بصناعة الاسطرلاب منها ما يلى :

اولا :- اعتقد كل من « Berchem ; Migeon » أن الألقاب التى ظهرت على الاسطرلاب خاصة بالسلطان « الملك الأشرف المعز آيبك » أول سلاطين المماليك الذى حكم فى المدة من ٦٤٨ - ٦٥٠ هـ وأن الخطأ الموجود يكون فى التاريخ . وبعد فحص القطعة ودراستها دراسة ميدانية أعتقد أن هذا الأسطرلاب لم يصنع مطلقا فى مصر وذلك للأسباب الآتية :-

١- لم يسبق أن كتب الصانع مكان الصناعة فى بداية النص وإنما يظهر مكان الصناعة دائما فى نهاية النص قبل التاريخ أضف إلى ذلك أن الصانع كان أكثر تحديدا خلال العصرين الأيوبي والمملوكى فكان يذكر مدينة الصناعة بالضبط حيث يذكر بأن التحفة صنعت فى « القاهرة » ، « الموصل » ، و « دمشق » وغيرها من المدن التى كانت تتم بها الصناعة . فعلى سبيل المثال وليس الحصر :-

١ - إبريق شجاع بن منعة الموصلى حيث ذكر أنه صنع فى الموصل سنة تسع وعشرون وستمائة .

٢ - إبريق الناصر صلاح الدين يوسف ذكر أنه صنع فى دمشق سنة سبع وخمسين وستمائة^(٢) .

(١) راجع : Lane-Poole st., the Art., P. 177; Berchem M.V., Notes., I, P. 32 .

(٢) محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن رقم : ٦٦-١٢-٦٩-٦١ .

٣ - إبريق حسين بن محمد الموصلى ذكر أنه صنع فى القاهرة سنة أربع وسبعين وستماية^(١).

٤ - طاسة خاضة صنعت بأرض مكة سنة ثمانون وخمسماية^(٢).

ثانيا :- التاريخ واضح جدا على الاسطرلاب حيث كتب بالحروف «خلج» التى تعنى عام ٦٣٣هـ / ١٢٣٥م والمعروف تاريخيا انه لم يكن فى مصر سلطانا يدعى «الملك الأشرف المعزى الشهابى» فى ذلك الوقت ولكن كان الملك الكامل محمد (٦١٥ - ٦٣٥هـ / ١٢١٨ - ١٢٣٧م)^(٣).

ولذا كان من الضرورى إعادة قراءة الكتابة بشكل جديد تتفق معها الألقاب والتاريخ مكان الصناعة فكانت القراءة الجديدة على النحو التالى :

« صنعه عبدالكريم

المصرى الأسطرلابى

بمقر الملكى الأشرفى

الملكى المعزى الشهابى

فى سنة خلج هجرية

عفا الله عنه »

أولا : من ناحية حروف الكلمتين موضوع النقاش فهما على درجة كبيرة من التقارب فى طريقة الكتابة مما يجعل الخلط بينهما امراً وارداً نحو :

[بمصر] ، و [بمقر] .

(١) محفوظ بمتحف الفنون الزخرفية .

(٢) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ٦ . ٣٩ .

(٣) هو (السلطان الملك الكامل ناصرالدين أبو المعالى محمد بن الملك العادل أبى بكر بن أيوب ، بالإضافة الى ان «الملك الأشرف المعز آيك» لم يحمل بين ألقابه لقب «الشهابى» راجع : المقرئى ، السلوك ، ج ١ ، ق ١ ، ص ٣٦٨ - ٣٧١ ، المقرئى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٢٣٧ . ابن تغرى بردى ، النجوم ، ج ٧ ، ص ٣ - ٧ .

ثانيا : أن الصانع دائما لا يحمل كنيته المكانية إلا إذا كان خارجا عن بلده ويعيش بعيدا عن وطنه عندها يحرص دائما على الإشارة إلى اسم موطنه الاصلى مضافا إلى اسمه ، ولذا نعت الصانع «عبدالكريم» نفسه «المصرى» .

ثالثا : من خلال المصادر التاريخية التى تروى حوادث عام ٦٣٣هـ / ١٢٣٥م وما قبلها وبعدها يوجد من الملوك من حمل هذه الألقاب التى وردت على القطعة مثل : الملك الأشرف موسى الذى كان فى ديار بكر ودمشق ٦٠٨ - ٦٢٨هـ / ١٢١٠ - ١٢٣٠ وكان من ألقابه الملكى الأشرفى وقد توفى سنة ٦٣٥هـ / ١٢٣٧م^(١). وكذلك فى سنة ٦٢٨هـ انفرد العزيز صاحب حلب بالملك وتسلم الخزائن من آتابكه شهاب الدين طغرل ٦٢٨هـ / ١٢٣٠م ، ٦٣٤هـ / ١٢٣٦م . توفى سنة ٦٣٤هـ / ١٢٣٦م^(٢).

الخلاصة

من المحتمل جدا ان يكون الصانع عبدالكريم ولد وعاش بمصر ثم رحل للعمل ببلاد الشام واتخذ لقب النسبة «المصرى» وعندما عمل فى خدمة الملك الأشرف موسى بن العادل أبى بكر بن أيوب بدمشق وديار بكر نعت الملكى الأشرفى ووقع على منتجاته الفنية « الملكى الأشرفى » وما يؤكد ذلك هو العثور على آلة فلكية من إنتاج هذا الصانع مؤرخة لسنة ٦٢٥هـ / ١٢٢٨م يقرأ النص التالى عليها : « الملكى الأشرفى الأسطرلابى »^(٣)، ثم عمل فى خدمة « الملك العزيز غياث الدين محمد بن الظاهر غازى بن صلاح الدين يوسف بن أيوب » صاحب حلب، والمعروف أن لقب «آتابك الملك العزيز ومربيه هو شهاب الدين »

(١) راجع : المقرئى ، السلوك ، ج ١ ، ق ٢ ، ص ٢٤٩ - ٢٥١ ، ٢٨٠ ، ابن واصل . مفرج الكروب ، ج ٣ ، ص ٢٣٧ - ٢٧٠ .

(٢) راجع : ابن العديم (المولى صاحب كمال الدين أبى القاسم عمر بن احمد بن هبة الله بن العديم ٥٨٨ - ٦٦٠ هـ) ، زبدة الحلب فى تاريخ حلب ، المعهد الفرنسى بدمشق للدراسات العربية ، بدون تاريخ ، ج ٣ ، ٥٥٩ ٦٤١ هـ ، ص ٦٤ .

(٣) هذه الآلة الفلكية محفوظة فى :

La collection Evans au musée d'histoire des Sciences

راجع : Mayer, L.A., Islamic Astrolabists and their works, Geneva, 1958, P. 29 .

فقد حمل الصانع نعت «الملكى المعزى الشهابى» ولا يستبعد ان يكون الصانع قد عمل فى خدمة الاثنين خاصة وأنه يستشف من بعض الروايات التاريخية أن الاثنين جمعتهما علاقات طيبة ظهر بعضها فى حوادث سنة ٦٢٠ هـ / ١٢٢٣م^(١).

ثالثا : - الاعتقاد بأن الألقاب التى ظهرت على الاسطرلاب خاصة بالسلطان «الملك الأشرف المعز آيك» أول سلاطين المماليك غير صحيح لسببين :

١- أن تاريخ الاسطرلاب واضح سنة ٦٣٣ هـ / ١٢٣٥م فى حين ان السلطان «الملك الأشرف المعز آيك» أول سلاطين المماليك حكم فى المدة من ٦٤٨ - ٦٥٠ هـ.

٢ - أنه لا يوجد من بين ألقاب «الملك الأشرف المعز آيك» لقب «الشهابى»^(٢).

وبذلك يمكن القول ان أسطرلاب «عبدالكريم المصرى» صنع بمدينة حلب وليس بالقاهرة.

(١) يذكر المقرئى فى السلوك فى حوادث ٦٢٠ هـ « أنه عندما أخذ المعظم عيسى المعرة وسليمة ونازل حماة شق ذلك على الملك الأشرف موسى وكان بمصر فتحدث مع السلطان «الكامل محمد» فى إنكار ذلك فبعث السلطان الكامل إلى المعظم عيسى يسأله فى الرحيل عن حماة ، فتركها وهو حنق ثم خرج الملك الأشرف موسى من مصر الى بلاده ومعه خلع الملك الكامل والتقليد بسلطنة حلب للعزيز ناصر الدين محمد بن الظاهر غازى فوصل حلب فى شوال وتلقاه العزيز وعمره عشر سنين فأفاض الخلع الكاملة وحمل الغاشية بين يديه وأقام عنده أياما » راجع : المقرئى ، السلوك ، ق ١-٢ ج ١ حوادث ٦٢٠ ، ص ٢٥٠ .

(٢) راجع : المقرئى ، السلوك ، ج ١ ، ق ١ ، ص ٣٦٨-٣٧١ ، المقرئى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٢٣٧ . ابن تغرى بردى ، النجوم ، ج ٧ ، ص ٣-٧ . Berchem, Max Van, Notes., I, P. 32.; Migeon, G., Manuel, II, P. 58: Les cuivres, tome III, 1904, P. 32.

سابعاً: محمد بن ختخ الموصلي

يعد محمد بن ختخ من المكفتين البارزين في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي^(١). ولقد جمع بين صناعة التحف المعدنية وصناعة الآلات الفلكية^(٢). وما يؤكد ذلك هو توقيعه على آلة فلكية مكفتة بالفضة مصنوعة من النحاس الأصفر المكفت بالذهب والفضة، ومؤرخة لسنة ٦٣٩ هـ / ١٢٤٢ - ١٢٤٣ م : - يمكن حصر أعماله فيما يلي :

١- آلة فلكية باسم محمد بن ختخ الموصلي

المادة : نحاس أصفر مكفت بالذهب والفضة

التأريخ : ٦٣٩ هـ

التوقيع : محمد بن ختخ الموصلي

المقاييس : الطول : ٣٣ سم ، والعرض : ١٩,٩ سم

الحفظ : The British museum, No : 5 - 26 - 10

مكان الصناعة : دمشق^(٣).

التوصيف الزخرفي

تتألف من قطعتين متداخلتين مع بعضهما على النحو التالي :-

أولاً : القطعة الأولى (لوحة ٥٠)

إطارها الخارجي ذو زخرفة نباتية تدور حول ذلك الإطار ، وعلى السطح يمكن مشاهدة تسع عشرة دائرة مقسمة كل منها إلى عدة أقسام خطوطها مكفتة بالذهب (٢) ونقشت على أرضية ملساء من كل زخرفة.

(١) راجع : سعيد الديوه جي ، اعلام صناع المواصلات ، ص ١٠٩ ، الموصل ، ص ٥٧ - ٥٨ .

(٢) وجد توقيعه على مبخرة مصنوعة من خليط معدني ومكفتة بالفضة والنحاس الأحمر ، و ترجع إلى دمشق ٦٢٧ - ٦٣٨ هـ / ١٢٣٠ - ١٢٤٠ م ، وعليها توقيعه في سطرين كتابين من الخط النسخي نصهما : « صنعه محمد بن ختخ الموصلي بدمشق » محفوظة مجموعة (The Aron collection)

راجع : Allan J.W., Metalwork, PP. 66-68.

(٣) راجع : Wiet G., Répertoire., X, P. 135; Rice D.S., Inlaid., P. 332.

والدوائر كالتالى :-

الصف العلوى يحتوى على ثمانية بيوت من اليمين إلى الشمال :

١- بيت النفس والحماه

٥- بيت الأفراح والأولاد

٢- بيت المال والمعاش

٦- بيت الأعلال والأمراض

٣- بيت الإخوة والأخوات

٧- بيت الإنسان والمواصلات

٤- بيت الآباء والأمهات

٨- بيت الخوف والموت

الصف الثانى يحتوى على أربعة بيوت من اليمين إلى الشمال :

١- بيت النقل والحركات

٣- بيت الرخا والآمال

٢- بيت السلطان والعز

٤- بيت الأعداء والحساد

كما يوجد إلى اليمين منها كتابة نسخية مكفّنة بالفضة دون إطار وخلفية
يعلوها فرع نباتى بسيط ثم الكتابة فى ثلاثة سطور تتضمن اسم الصانع ، وتاريخ
الصناعة نصها كالتالى :-

« صنعه محمد

بن ختلخ الموصلى

فى سنة ٦٣٩ » (١)

كما يوجد بالقرب من هذه الكتابة سطر كتابى نصه :-

« قد وضعنا هذا القسى لتوليد الأشكال فتين فيها من الخط الفاصل لموضع
الظهور مولد منها الأمهات »

الصف الثالث يحتوى على أربعة بيوت كتب على اثنين منهما :

١- بيت السائل .

٢- بيت المسئول عنه .

(١) محمد بن ختلخ الموصلى : من الصناع البارزين فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) .
راجع : Allan J.w., Metalwork of the Islamic, P. 74 .

ويتوسط الصف السابق دائرة صغيرة تدور عليها دائرة كبيرة من الداخل
ظهر عليها كتابات ورموز تشير إلى الحظ ومعرفة الطالع يظهر منها سبع مناطق
تقرأ على النحو التالي :-

١- سعد داخل

٥- ممتزج داخل

٢- سعد داخل

٦- ممتزج

٣- سعد خارج

٧- سعد داخل

٤- ممتزج مايل إلى السعد^(١)

كما كتب فى طرفى الدائرة من اليمين كلمة « المغرب » ومن اليسار كلمة
« المشرق » ، ومن أعلى كلمة « الجنوب » ، ومن أسفل كلمة « الشمال » .
والصف الأخير يحتوى على ثلاث دوائر شغل حول الدائرة الأولى كتابة تقرأ
على النحو التالى :

« أنا ذو البلاغة والمحدث صامتا ، بمنطقى الترغيب والترهيب يخص اللبيب
ضميره فأبينه فكأن أعضائى خلقن قلوب »
الدائرة الثانية كتب عليها : بيت العاقبة .

الدائرة الثالثة كتب عليها : بيت عاقبة العاقبة .

ومن جهة اليسار كتابة على شكل قوس سقط معظم تكفيتها ومن الصعب
تتبعها أسفلها كتابة تقرأ على النحو التالى :

« أنا كاشف الأسرار فى بدايع من حكمته وغرايب وغيوب ولكن بست أيم
خدى صاغرا وجعلته عرض الترابى » .

وكل دائرة من تلك الدوائر تشير إلى كتابات لها علاقة بالفلك وعلى الجزء
الأسفل دائرة كبيرة محاطة بخط على شكل نصف دائرى تقريبا ، ومن المعتقد أن
هذه الدوائر خاصة بتعيين إتجاه الجهات الأربعة حيث نجد أسماء الشمال والجنوب

(١) قمت بفحص القطعة ودرستها دراسة تطبيقية بالمتحف البريطانى بلندن .

والشرق والمغرب . كما يوجد فى مركز هذه القطعة كتابة ثالثة يمكن قراءتها على النحوالتالى :

« وقد وضع هذا الكايوه ليعلم منها محاكاة صور الأشكال من صور المنازل طالعة وغاربة ثم يقع الحكم عليها والله أعلم »
ثانياً: القطعة الثانية (لوحة ٥١)

وهى تختلف فى كتاباتها وزخارفها عن القطعة الأولى فىوجد عليها شريط عليه كتابة بالخط النسخى على خلفية من فروع نباتية دقيقة «أرايسك » حلزونية الشكل تدور حول الحافة الخارجية يقرأعلى النحوالتالى :- « العز الدائم والأقبال خالد أبدا والدولة ه الباقية والسلامة العالية والنعمة اليانة والجد الصاعد الدهر المساعد والعيش الراغد والعمر الطويل السالم والكرامة الكاملة والعيشة الصافية والكفاية الكافية والراحة والبركة والتأييد والظفر »

كما تضم القطعة شريطا ذا زخارف نباتية فى حين يقطعه شكل هندسى يحتوى على كتابة دعائية بخط النسخ على أرضية نباتية تقرأ على النحوالتالى :

« العز الدائم والعمر الطويل السالم الجد القادم والامر ه النافذ والسعد الخادم والكرامة الكاملة والعيش الصافية والتأييد والظفر بالا ه عدا لصاحبه ه ».

كما يوجد أيضا فى مركز القطعة دائرة صغيرة تتضمن كتابة نسخية تقرأ : «توفى (؟) محمد بن المحتسب البخارى (؟)»^(١).

٢- مبخرة تحمل توقيع الصانع محمد بن ختلخ

المادة : مصنوعة من خليط معدنى ومكففة بالفضة والنحاس الأحمر .

التاريخ : ٦٢٨ - ٦٣٨ هـ / ١٢٣٠ - ١٢٤٠ م

المقاييس : ارتفاع البدن ٣ , ١٠ سم طول اليد : ٧ , ١٥ سم

(١) راجع : Rice, D.S., Inlaid, P. 332 . العيىدى، التحف المعدنية، ص ١٢٧ .

التوقيع : عليها توقيع : محمد بن ختلخ^(١).

الحفظ : محفوظة في مجموعة the Aron Collection

مكان الصناعة : دمشق

التوصيف الزخرفي (لوحة ٥٢)

أولاً : البدن :

اسطوانى الشكل حمل على ثلاثة ارجل على هيئة اقدم الاسد وزخرفت
بلفائف نباتية مجدولة والبدن يزخرفه ثلاثة اشربة تبدأ من أسفل بشرط ضيق ذو
زخارف من اوراق نباتية تليه الشريط العريض الذى يزخرفه عدد من العقود
الدائرية التى تشتمل بالداخل على زخرفة من ورقة نباتية مفصصة ذات ستة
فصوص ، يليه الشريط العلوى وهو ضيق ويشتمل على كتابة نسخة نصها :
« العز المقيم الدائم العمر الطويل السالم والعيش الهنى الناعم الخير الجد
القادم لصا(حبه) » .

كما يقطع هذا الشريط الكتابى المفصلة التى تشتمل على سطرين كتابين من
الخط النسخى نصهما :

« ١ - صنعه محمد بن ختلخ

٢ - الموصلى بدمشق »^(٢) (لوحة ٥٣)

ويلتصق بالقسم العلوى من البدن يد أسطوانية تبدأ بمنطقة انتفاخ عليها
زخرفة مجدولة يليها منطقة العمود التى تحتوى على زخارف نباتية ولفائف ثم
تنتهى عند طرفيها بزخرفة على شكل حيوان خرافى .

(١) محمد بن ختلخ : هو نفس الصانع الذى صنع آلة فلكية باسمه من النحاس الأصفر المكفت بالذهب

والفضة مؤرخة فى سنة ٦٣٩ هـ / ١٢٤١م بمقاييس : الطول : ٣٣سم، والعرض : ١٩,٩سم

محفوظة : The British Museum, No: 5 - 26 - 10 .

(٢) راجع : Allan J.W., Metalwork., P. 68 .

ثامننا : داود بن سلامة الموصلی

داود بن سلامة مكفت ماهر يرجح انه عاش فى القرن السابع الهجرى /
الثالث عشر الميلادی^(١) . وأنتج عدة تحف منها ما يلى :

١- شمعدان يحمل توقيع داود بن سلامة

المادة : النحاس الأصفر المكفت بالفضة

التاريخ : ٦٤٦ هـ / ١٢٤٨ م .

الحفظ : متحف الفنون الزخرفية بباريس رقم : ٤٤١٤

مكان الصناعة : شمال سوريا^(٢) .

يعد هذا الشمعدان من الشماعد الكبيرة والشهيرة بين تلك المجموعة المحفوظة بمتحف الفنون الزخرفية بباريس ، وكذلك فهو يجمع بين الزخارف النباتية والهندسية والكتابات والموضوعات المتنوعة منها المناظر الدينية المسيحية بالإضافة إلى توقيع الصانع « داود بن سلامة الموصلی » .

أولا : التوصيف الزخرفى (لوحة ٥٤)

الشمعدان عبارة عن ثلاثة أجزاء :-

١- البدن .

٢- الرقبة .

٣- الشماعة .

(١) سعيد الديوه جى ، أعلام صناع الموصل ، ص ٩٥ .

(٢) راجع : Berchem M.V., Etude sur les Cuivres Damassquinés et les Verres émaillés, J.A., Tome III, 1904, P. 25; Migeon G., Manuel., II, P. 52.; Dimand M.S., Ahandbook of Muhammadan Art, New York, 1947, P. 148.; Rice D.S., The Oldest., PP. 337-338.; Arts de L'Islami des origines, A 1700 dans les Collections Publiques Françaises, 1970, P. 106.; Runee A., and Others, Christian Themes., P. 55.; Baer E., Ayyubid Metalwork., PP. 24-49.

أولاً: البلدان

عبارة عن إسطوانة قطرها من أسفل ٩٣ سم ، ومن أعلى ٢٥ سم ، وتزين بأشرطة أفقية تضم موضوعات دينية مسيحية وأخرى لمناظر قنص وصيد بالإضافة إلى الزخارف النباتية والهندسية ، فهي تبدأ من أسفل إلى أعلى كالآتي :

١- تبدأ بشريط ضيق قوام زخارفه تفريعات نباتية متموجة تخرج منها أوراق أنصاف مراوح نخيلية إلى اليمين واليسار بالتبادل .

٢- يليه شريط قوام زخارفه حيوانات صيد في حالة عدو في اتجاهين متعاكسين على أرضية مزينة بتفريعات نباتية ، يتبع ذلك زخارف نباتية .

٣- يتشابه الشريطين الثالث والخامس من حيث وجود العقود المفصصة التي تضم في كل واحد منهم شخصية مسيحية فردية في أوضاع مختلفة ، وحول رؤوسهم هالات وكذلك فقد ظهر الأشخاص المسيحيون في أوضاع منهم من يتوكأ على عصا والآخر يبدو مفتوح الأيدي أو مرفوعة في شكل أعمدة أسفل العقود^(١) .

وهؤلاء الأشخاص يبدوون وكأنهم في حالة تضرع وعبادة إلى الله وقد بدا منهم مسنين وآخرين ملتحين كما ظهر بعضهم يحمل كتاباً على الأغلب أنه «الإنجيل» وجميعهم يرتدون الملابس المسيحية أما غطاء الرأس فمنهم من يلبس العمامة والبعض الآخر يبدو حاسر الرأس ، أما كوشات العقود فقد شغلت بالزخرفة الهندسية الشهيرة والتي تشبه حرف (T)^(٢) ويعد هذا الشريط أعرض

(١) يلاحظ ان العقود المفصصة الموجودة على شمعدان داود بن سلامة الموصلى تشابه مع مثيلتها الموجودة على شمعدان ابي بكر بن الحاج جلدك الموصلى المؤرخ لسنة ٦٢٢ هـ / ١٢٢٥ م المحفوظة في متحف بوسطن . راجع : Rice, D.S., The oldest, PP. 337-338 .

(٢) تميزت مدينة الموصل بهذا النوع من الزخرفة الهندسية ثم ذاعت في الأقطار الإسلامية الأخرى في القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر الميلاديين كما يلاحظ أن المناظر التي رسمت هنا قد رسمت بطريقة مشابهة لما رسمت به على الخزف الإيراني في العصر السلجوقي . راجع : العبيدي، التحف المعدنية، ص : ٩٤-٩٨ ، Art de L'islami, P. 106 .

الأشرطة الموجودة على بدن الشمعدان فزخارفه مكونة من أربعة وعشرون جامعة على أرضية من التفريعات النباتية الدقيقة ارابيسك وهذه الجامعات تقسم إلى ثلاثة مجموعات حسب موضوعاتها الزخرفية فهي على النحو التالى :-

المجموعة الأولى :

تتألف من أربع جامات مفصصة ذات ستة عشر فصا اثني عشر منها نصف دائرية أما الأربعة الباقية فمدبية الشكل ،وتعتبر هذه الجامعات أكبر الجامعات الموجودة على هذا الشريط وتعتبر ذات موضوعات دينية مسيحية، فهي على النحو التالى :

الجامعة الأولى :

تمثل منظر « ختان السيد المسيح » فيمكن مشاهدة طفل صغير يحمل فى يده اليمنى منديلا وإلى اليمين يقف رجل دينى فى انحناءة إلى الأمام ويتكى على عصا طويلة وإلى يساره امرأتان ويبدو أن الجميع فى محادثة كما توجد حول رؤوسهم الهالات^(١).

الجامعة الثانية :

تمثل موضوع «ولادة المسيح » حيث يتوسط الجامعة السيدة العذراء وهى تحمل المسيح وعلى يمينها شخص يحمل حمامتين وعلى يسارهما رجل دينى يحمل الكتاب المقدس وإلى يمين هذا القديس شخص آخر ذى لحية طويلة وجميعهم يرتدون المسوح الدينى الطويل وتظهر حول رؤوسهم الهالات^(٢).

الجامعة الثالثة :

تمثل موضوع المائدة أو «العشاء الرباني» حيث يشاهد فيها ستة أشخاص يجلسون أمام مائدة عليها طبق يحتوى على سمكة كبيرة ويظهر فوق رؤوسهم

(١) راجع : انجيل لوقا ١ - ٢١ .

(٢) راجع : انجيل متى ٢ .

اثنان من الملائكة يمسك كل واحد منها بيد الآخر وبينهما دائرة ويحيط بروؤسهم جميع الهالات^(١).

الجماعة الرابعة :

تمثل موضوع المعمودية «تعميد المسيح» حيث يظهر فى هذه الجماعة اثنان من رجال الدين المسيحي وقد أمسكا بطفل من كتفيه وفى انحناء بسيطة يحاولان إنزاله فى بئر الماء وكذلك جميعهم يرتدون المسوح الدينى ويظهر حول رؤوسهم الهالات^(٢).

المجموعة الثانية :

تشتمل على أربع جامات مفصصة وتعتبر أصغر حجما من المجموعة الأولى وتتميز برسوم موضوعات الصيد والقنص . فتشابه فى موضوعاتها من حيث رسم صياد يقوم بممارسة رياضات الصيد ويرافقه طيور وحيوانات الصيد حيث يظهر رجل ملتح يحمل خنجرا طويلا أو سيفا وينقض على حيوان من الخلف وتظهر الفريسة وكأنها حيوان خرافى مجنح^(٣).

المجموعة الثالثة :

تشتمل على ست عشرة جماعة وهى صغيرة نسبيا وتتميز موضوعاتها بأنها موضوعات هندسية.

(١) يعتبر هذا الموضوع من الموضوعات المهمة فى الدين المسيحي إذ أنه يمثل عيداً من الأعياد القومية التى يحتفل بها المسيحيون، إذ أنه يمثل عيد خميس العهد حين جلس السيد المسيح وحوله تلاميذه يطعمهم بيده، ويذكر لهم أن هذا الطعام هو جسده، والشراب هو دمه. راجع:

Baer Eva, Ayyubid Metalwork, PP. 24-49.; Runee A. and Others, Christian Themes., PP. 55.

(٢) راجع : متى ٢٨ : ١٩ ، يوحنا ٣ - ٥ ، اعمال الرسل ٢ = ٣٧ - ٣٨ .

(٣) ظهر هذا الموضوع بهذا الشكل على تحفتين أبويتين هما :- طست الملك العادل الثانى المحفوظ بمتحف اللوفر وصينية بدر الدين لؤلؤ المحفوظة فى ميونيخ، وكذلك يعد هذا الموضوع من الموضوعات الساسانية الشائعة على التحف المعدنية الإسلامية، وقد وجد على عملات كثيرة منها محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة وهذه العملات ترجع إلى الفترة ما بين سنة ٥٧٦ - ٥٨٩ / ١١٨ - ١١٩٣ م. منها القطعة رقم ١٧٧٨٤ التى ضربت فى عهد مسعود الأول سنة ٥٨٥ هـ راجع : آمال العمرى ، الشماعد المصرية فى العصر الإسلامى (ماجستير) ص ٨٥ ، صلاح حسين العبيدى ، التحف المعدنية ، ص ٩٦ .

ثانيا :كتف الشمعدان

حول الكتف يوجد أربع أفاريز من الكتابة النسخية نصهما كالآتي :

« العز الدائم والعمر السالم والدهر السالم (Sic) والاقبال الزائد والجد الصاه
عد والنعيم الخالد (Sic) والدولة الباقية والسلامة الدائمة والعافية الكاملة ه
والنعمة السابغة والدولة القاهرة (Sic) ة والأمر النافذ والعمر الراغد والنعمة
الدائة . والنصر أبدا لصاحبه»^(١).

يلى هذا الشريط من الكتابات شريط زخرفى آخر عريض ومحدد بشريطين
ضيقين بهما زخارف نباتية ويتألف من اثنى عشرة جامعة دائرية الشكل على أرضية
ذات زخارف هندسية مثل التى وجدت على كوشات العقود فى الشريط الثالث
والخامس أما رسوم هذه الجوامات فتمثل الأبراج السماوية . كما يوجد نص كتابى
مضاف محزوز على الحافة الداخلية لبدن الشمعدان يشير إلى أن الشمعدان قد
انتقل إلى ملكية أحد الأشخاص نصه : «انتقل إلا (إلى) (Sic) ملك سيد عبدالله
بن يحيى^(٢) برسم مواليا الروى (Sic) الكبير^(٣) الجهة^(٤) الطواشى (Sic) خالد بن
فتح» .

ثالثا: الرقبة

الرقبة على شكل اسطوانة ارتفاعها ١٨ سم تتصل من أعلى بالشماعة ومن
أسفل بسطح البدن ويدور حول أسفلها شريط بارز من الكتابة النسخية جاء فيها
اسم الصانع وتاريخ الصناعة نصه كالتالى :-

(١) راجع : Art de L'islam, P. 106 .

(٢) قرأ (Berchem) هذا الاسم على النحو التالى سيدى عبد الله بن يحيى . راجع :

Berchem M. V., Notes., P. 25 .

(٣) قرأها أحد الباحثين على نحو «الكرم» راجع : Arts de L'Islam., P. 105 .

(٤) كلمة الجهة فى اللغة اسم للناحية وكان يكتنى باللفظ عن المرأة الجليلة واستعمل مع أداة التعريف كلقب
أصل لمؤنث حقيقى . وأطلق لقب الجهة فى أواخر العصر الأيوبى على شجر الدر عند الدعاء لها أثناء
سلطانها ثم انتقل اللقب بعد ذلك إلى عصر المماليك . راجع : حسن الباشا، الألقاب، ص ٢٤٨-٢٤٩ .

« البقا والسعد والبقا والمجد والبقا والخير والثنا عمل داود بن سلامة الموصلی
فی سنة أربعین وستمائة » .

وكذلك يتوسط الرقبة صف من الرجال الواقفين بأوضاع مختلفة محصورة
بشریطین من الكتابة الدعائية بالخط الكوفی على أرضية من التفريعات النباتية
سقط معظم تكفيتهما الآن .

رابعاً: الشماعة

تزدان الشماعة بزخارف على سطحها الخارجی تتألف من شريط يحتوى
على عشرة عقود محدودة من أعلى ومن أسفل بشریطین من الحبيبات البارزة
المصطلح على تسميتها بالآلى الساسانية والأشخاص التى تشغل تلك العقود
وكذلك العقود شبيه بتلك الموجودة على البدن^(١) .

٢- طست يحمل توقيع داود بن سلامة الموصلی

المادة : النحاس المكفت بالذهب والفضة

التاريخ : ٦٥٠ هـ / ١٢٥٢-١٢٥٣ م

المقاييس : الارتفاع : ٢٨ سم ، والقطر ٤ ، ٥٨ سم

الحفظ : متحف الفنون الزخرفية بباريس رقم ٤٤١١

الآن متحف معهد العالم العربی بباريس

مكان الصناعة : شمال سوريا^(٢)

(١) من خلال هذا النص الموجود على رقبة الشمعدان الذى يشتمل على توقيع الصانع « داود بن سلامة الموصلی » وكذلك تاريخ الصناعة ٦٤٦ هـ / ١٢٤٨ م وايضا استنادا الى ظهور الموضوعات الزخرفية وخصوصا الموضوعات الدينية المسيحية والتى كانت مألوفة على التحف المعدنية المصنوعة لبعض سلاطين بنى ايوب ببلاد الشام وكذلك فان اسلوب الصناعة والموضوعات الزخرفية قريب من اسلوب مدرسة الموصل الذى انتشر فى الموصل ثم انتقل الى بلاد الشام، وبناء عليه يمكن نسبة الشمعدان إلى شمال سوريا . راجع : Berchem M.V., Notes., P. 25; Migeon G., Manuel., II, P. 25; Dimand M.S., Ahandbook., P. 148' Rice D.S., The E., Ayyubid Metalwork., PP. 24-49.

(٢) راجع : Wiet G., Rèpretoire., XI, P. 230; Migeon G., Manuel., II, P. 52; Barrett D., Islamic Metalwork., P. XV; Rice D.S., Studies., II, BSOAS, P. 65, L'Islam dans les Collection Nationnales, P. 101; Arts de L'islam, P. 105.

أولا : التوصيف الزخرفي للسطح الخارجي

شغل السطح الخارجي للطست بشرط عريض من الزخارف النباتية واللفائف وأنصاف المراوح النخيلية يفصل بين هذا الشرط جامات دائرية شغلت داخلها بزخارف هندسية من الزخارف المجدولة والمضفورة، ويقطع هذا الشرط عند منتصفه شريط من الكتابة النسخية على أرضية نباتية. تقرأ على النحو التالي:

« العز الدائم الأقبال الزائد / الدهر المساعد العلي^(١) الزا^(٢) /
والنعيم^(٣) الخالد الخير الوافد^(٤) لنا^(٥) / والنصر الغالب السعد العال^(٥) /
والأمر النافذ والجد الصا (عد) / والعز والبقا والثنا والشكر لصا (حبه) ^(٦) » .

كما يوجد في الثنية الخارجية نصا كتابيا بالخط الكوفي نصه :

(١) قرأها أحد الباحثين على هذا النحو « الغلب » ولكن من خلال الدراسة الميدانية للطست بمتحف معهد العالم العربي وكذلك بعد مقارنتها بكلمة « الغلب » الموجودة بنفس النص يمكن قراءتها على النحو المذكور بالمتن. راجع : Art de L'islam, P. 105.

(٢) قرأها أحد الباحثين على النحو التالي :- « النعم » ومن خلال الدراسة الميدانية يلاحظ وجود مسافة بين حرفي « العين » ، و « الميم » مع سقوط التكفيت فيها. راجع : Art de L'islam, P. 105.

(٣) قرأها أحد الباحثين على النحو التالي :- « الوافد » ومن خلال الدراسة الميدانية ومقارنة النص بالنصوص المشابهة يتضح أنها « الوافد » حيث تتفق مع النص والمعنى. راجع : Art de L'islam, P. 105.

(٤) قرأها أحد الباحثين بدون تنقيط على النحو التالي :- « لنا » ومن خلال الدراسة يتضح أنها كلمة « لنا » حيث أنها تتفق مع النص والمعنى أيضا . راجع : Art de L'islam, P. 105.

(٥) قرأها أحد الباحثين على النحو التالي « القادم » ومن خلال الدراسة الميدانية للقطعة لم أعثر على حرف « الدال » في الكلمة المذكورة بالإضافة لضيق المساحة المحصورة بين حرفي « الألف » و « اللام » وكذلك تشابه حرف « العين » مع حرف « القاف » مما جعلني أعيد قراءتها على النحو التالي :- « العال » راجع : Art de L'islam, P. 105.

(٦) هذه الكلمة غير واضحة على التحفة وكذلك غير كاملة مما جعل أحد الباحثين يقرأها ويضعها في النص بهذا الشكل « الفنا » غير المقروء دون معنى وأرجح من خلال الدراسة الميدانية ومن خلال مقارنة النص والكلمة مع النصوص والكلمات الأخرى التي تؤرخ لنفس الفترة أن تكون كلمة « [لصا] حبه » وأهملت نهاياتها لضيق المساحة ولوضوح معناها وكذلك لتعود الصانع أن ينهوا نصوصهم التسجيلية على هذا النحو. راجع : Art de L'islam, P. 105.

« برسم الأمير بدر الدين بيسري^(١) الخزندار الجمالى المحمدي^(٢) »

ثانيا : التوصيف الزخرفي للقاع والسطح الداخلي (لوحة ٥٥)

تبدأ العناصر الزخرفية من منتصف قاع الطست بشكل دائرة شغل داخلها برسم أمير جالس على العرش وحوله إثنان من أتباعه وأمامه رسم فهدين متدبرين وشغلت الأرضية برسم فروع وزخارف نباتية ويدور حول هذه الدائرة شريط دائري ضيق من الزخرفة الهندسية ثم يليه شريط آخر شغل بداخله مناظر للطيور على أرضية نباتية يحده كذلك شريط ضيق من الزخرفة الهندسية . ثم يلي ذلك شريط عريض شغل داخله بمناظر آدمية وبمناظر الصيد والقنص على النحو التالى :

١ - منظر اثنين من الموسيقيين يجلسان أحدهما يعزف على آلة تشبه الناي والأخر يضرب على الدف .

٢ - منظر صيد حيث يبدو الصياد الذى امتطى جواده وظهر خلفه طائر الصيد الباز فى شكله المتحفز الشائع على مواد الفنون الإسلامية^(٣) .

٣ - منظر لشخصين فى منظر شراب .

٤ - منظر صيد يشبه منظر الصيد السابق .

٥ - منظر موسيقى يشبه المنظر الموسيقى السابق .

ثم تتكرر هذه المناظر السابقة حتى يصل عددها إلى عشرة مناظر .

(١) هو الامير بدر الدين الشمسى الصالحى النجمى احد ممالك الصالح نجم الدين ايوب البحرية تنقل فى الخدم حتى صار من اجل الامراء فى ايام الملك الظاهر بيبرس البندقدارى واشتهر بالشجاعة والكرم وعلو الهمة ، ولم يعرف عنه انه شرب فى اثناء واحد مرتين وإنما يشرب كل مرة فى إثناء جديد ثم لا يعاود الشرب منه ، توفى فى تاسع عشر شوال سنة ثمان وتسعين وستماية . راجع : الدار اليسرية . المقرئى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ٦٩ - ٧٠ .

(٢) الخزندار الجمالى المحمدي : الخزندار من الالقاب الفارسية الشائعة وهو الامير المتولى امور الدار اليسرية فى النص اما لفظتى « الجمالى المحمدي » المقصود بهما « جمال الدين محمد » الذى انتسب إليه بدر الدين بيسرى وعمل فى خدمته . راجع : Berchem M.V., Notes., PP. 24-25 .

(٣) راجع : عبدالعزيز صلاح ، الرياضة وادواتها . ، ص ٢٣٤ .

يلى هذا شريط ضيق من الزخرفة الهندسية الذى يليه شريط آخر من زخارف رسوم الطيور حتى تنتهى هذه المناظر جميعها برسوم نباتية عبارة عن ورقة نباتية مدببة تدور حول قاع الطست فى شكل متناسق وجميل حتى تلتقى على الحافة الداخلية من أسفل السطح الداخلى^(١). يلى ذلك شريط آخر من رسوم الطيور والحيوانات فى أوضاع مختلفة يليه شريط آخر من الكتابة بالخط الكوفى مكونة من كتابة دعائية . يليه شريط عريض به اثنتى عشرة جامعة كل واحدة منها مكونة من اثنتى عشر فصاً، الأعلى والأسفل منهما مديان والعشرة الباقية فصوص مستديرة، ويفصل بين كل جامعة وأخرى جامعة صغيرة شغلت بالزخرفة الهندسية الشهيرة والتي تشبه حرف (T) فى أوضاع مختلفة وشغلت الأرضية بزخارف نباتية دقيقة^(٢).

ثانياً: وصف الجامعات

الجامعة الأولى :

تمثل منظر صيد وقنص حيث يظهر حيوان الصيد وقد انقض على فريسته وقد شغلت الأرضية بزخرفة نباتية .

الجامعة الثانية :

تمثل منظر صيد حيث يظهر الصياد وقد امتطى جواده وأمسك بطائر الصيد .

الجامعة الثالثة :

تمثل منظر المحمل حيث يظهر رسم الفيل وعليه المحمل^(٣).

(١) راجع : Rice D.S., Studies., II, BSOAS, P. 65 .

(٢) Ibid .

(٣) منظر المحمل : الواقع ان مصر أصبحت ترسل الكسوة التى كان العباسيون والامويون يرسلونها قبلاً وان كان المأمون العباسى هو اول من ارسلها فى قافلة . كما كان لموكب الحج فى مصر اهمية خاصة منذ مجئ الفاطميين ، وفى ايام الايوبيين والمماليك أصبحت عبارة عن ثياب من حرير سوداء حالكة شعار العباسيين ، مبطنة بالكتان وتكتب فيها آيات الحج مطرزة بكتابة بيضاء فى النسيج ذاته ، وفى اعلاها مكتوب بالتطريز اسم السلطان ، ثم استقرت الكتابة صفراء وهو المميز للون السلطان كما كانت تصنع فى دار الطراز بالاسكندرية وكذلك عند مشهد الحسين . وكانت لها ادارة خاصة لصنعها تسمى : دار الكسوة ، يشرف عليها : ناظر الكسوة ، ولعله هو ناظر المحمل الشريف . راجع : عبد المنعم ماجد ، نظم دولة سلاطين المماليك ورسومهم فى مصر ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٧م ، ص ١٤٣-١٤٥ .

الجماعة الرابعة :

تمثل منظر شخص يركب الفيل .

وكذلك تتكرر هذه المناظر على السطح الداخلى للطست حيث تنحصر بين شريطين شغلا بالزخرفة الهندسية . يليه شريط آخر من الزخارف الآدمية التى تدور حول السطح الداخلى بأسلوبيين :

الأول : عبارة عن مناظر الطرب ورسوم الأشخاص .

الثانى : الكتابات الدعائية التى تنتهى برسوم الأشخاص فى أوضاع راقصة حيث قسمت إلى ست مناطق فصل بينها جامات ثمانية شغلت برسوم هندسية ، يلي ذلك شريط ضيق ولكنه على درجة كبيرة من الأهمية حيث يشغل الشية الخارجية للطست وقد شغل داخله بتوقيع الصانع فهو على النحو التالى :-

« نقش داود بن سلامة الموصلى / فى سنة خمسين وستمائة / التأيد العز البقا والشكر لصاحبه »^(١).

تاسعا : أبو القاسم بن سعيد بن محمد الأسعردى

من الصناع الماهرين الذين ذاع صيتهم فى ديار بكر وانتسبوا بصفة خاصة إلى مدينة أسعرد.^(٢) ومن أشهر أعماله :

١. مقلمة القاهرة^(٣)

المادة : النحاس مكفت بالفضة

التاريخ : ٦٣٤هـ / ١٢٣٧م .

المقاييس : الطول : ٣ ، ٣٠ سم العرض : ٨ ، ٦ سم ، الارتفاع : ٤ سم .

(١) راجع : Wiet G., Répertoire., XI, P. 230; Migeon G., Manuel., II, P. 52 .

(٢) يتنسب الى مدينة أسعرد التى تقع بين مدينة طنزة ، ومدينة حيزان بديار بكر . راجع : ياقوت الحموى ، معجم البلدان ، مج ٢ ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٤٩٤ ، ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ص ٢٢٢ ، ابن الأثير ، الكامل فى التاريخ ، ج ٩ ، ص ٧٤ ، ج ١١ ، ص ٩٤ ، ص ٤٩٩ ، Allan J.W., Islamic Metalwork, P. 19.

(٣) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٥١٨٧ .

توقيع الصانع : « أبو القاسم بن سعيد بن محمد بن الاسعردى »

مكان الصناعة : أسعرد

التوصيف الزخرفى (لوحة ٥٦)

تعد هذه المقلمة من التحف الأيوية النادرة ولا يوجد لها مثل سوى مقلمة أخرى لنفس الصانع سوف يلى ذكرها فى الصفحات القادمة. والمقلمة التى نحن بصددتها تتكون من جزئين رئيسيين هما : الغطاء و المقلمة، أما الغطاء فهو على درجة كبيرة من الأهمية حيث يحمل العديد من الزخارف والكتابات التى تشير إلى اسم الصانع وتاريخ الصناعة بالإضافة إلى اسم الامير الذى أمر بالصناعة.

أولاً: الغطاء

التوصيف الزخرفى للسطح الخارجى

يزين السطح الداخلى زخارف متنوعة ما بين رسوم أشخاص فى أوضاع مختلفة، زخارف هندسية، و نباتية وبالإضافة إلى الكتابات التى اشتملت على توقيع الصانع، وتاريخ الصناعة. كما يزخرف السطح الخارجى سبع جامات مفصصة شغلت هذه الجامات برسوم أشخاص فى اوضاع مختلفة وباسلوب خطى بسيط على النحو التالى :-

الجمامة الأولى والثانية :

يظهر فيهما منظر شخص جالس

الجمامة الثالثة :

يظهر فيها شخص جالس ويمسك بيده اليمنى كأساً.

الجمامة الرابعة :

يظهر فيها شخص جالس رافعا يديه إلى أعلى فى حين يحيط برأسه شكل

الدائرة

الجماعة الخامسة :

يظهر فيها شخص جالس ممسكا بيده اليمنى سيفاً ويرفعه خلف رأسه .

الجماعة السادسة :

يظهر فيها شخص جالس متشابك الأيدي ويحيط بجانبيه رسم سمكتين كبيرتين . كما يزخرف الجوانب الخارجية إفريز من الزخارف النباتية التي تتشابك مع بعضها في شكل دائرة^(١).

التوصيف الزخرفي للسطح الداخلى (لوحة ٥٦)

تبدأ الزخرفة الداخلية بشريط عريض فى الوسط شغل بكتابة بخط النسخ الذى يسير على أرضية نباتية يبدأ النص الكتابى

قراءة النص على النحو التالى :- « ... عن الإنتفاع وبها جمال وبأنها تجربى لنا دائما السعد الحميد »

كما يوجد أعلى وأسفل هذا النص السابق سطران كتابيان نصهما كالآتى :

١- النص الأعلى نصه :

« برسم الأمير جمال الدين أحمد بن غازى بن الثغرى »^(٢).

(١) يلاحظ على تلك الجمادات وجود صدأ كثيف باللون الاخضر الداكن اخفى بعض زخارف السطح الخارجى ولقد تقدمت بطلب الى مدير المتحف اوصى فيه بضرورة ترميم وصيانة هذه التحفة نظرا لأهميتها الاثرية والفنية وربما كانت المناظر على غطاء المقلمة تمثل مناظر للأبراج السماوية. المؤلف من خلال الدراسة التطبيقية .

(٢) الأمير جمال الدين أحمد بن غازى بن الثغرى : هو الامير احمد بن الظاهر ابو منصور غازى ولد فى سنة ٥٩٩ هـ / ١٢٠١ م وتوفى فى شعبان سنة ٦٥٠ هـ / ١٢٥٢ م حكم فى ديار بكر (عيتاب وأسعد) . راجع المقرئى ، السلوك ، ج ١ ، ق ١ ، ص ٣٨٩ ، زامباور ، معجم الانساب والاسرات الحاكمة فى التاريخ الاسلامى ، دار الرائد العربى ، بيروت ، ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م ، ص ١٥٥ - ١٥٩ .

٢- النص الأسفل نصه :

« عمل أبو القاسم بن سعيد بن محمد الأسعردى فى سنة أربعة وثلثين
وستماية »^(١) (لوحة ٥٧)

ثانياً: البدن

يشغل السطح الخارجى لبدن المقلمة زخارف كتابية عبارة عن اسم الصانع أبو القاسم بن سعيد بن محمد الأسعردى بالخط الكوفى المربع وايضا شغلت الأرضية بزخارف هندسية ويلاحظ سقوط معظم التكفيت الموجود على السطح الخارجى . اما الزخارف الداخلية هنا فهى قليلة إذا قورنت بمثلتها على السطح الداخلى للغطاء وهى لا تتعدى شريط مستطيل ضيق من الزخارف الهندسية شغل داخله بزخرفة على شكل حرف (Z) حصر بداخله شريط كتابى من الخط الكوفى المربع من العبارات الدعائية سقط معظم التكفيت به كما يلاحظ أن هذا الشريط يبدأ وينتهى برسم دائرة شغلت بزخرفة هندسية على شكل حرف (Z) تشبه ما هو على الغطاء من الداخل وهو نفس العنصر الذى ظهر على مقلمة متحف اللوفر كما رسم فى منتصف الشريط الكتابى من أعلى وأسفل رسم هندسى بسيط .

(١) أبو القاسم بن سعيد بن محمد الأسعردى من الصناع الذين ذاع صيتهم فى ديار بكر وانتج عدد من التحف المعدنية فى العصر الايوبى كما انتسب الى مدينة اسعرد وهى من مدن ديار بكر . راجع : ياقوت الحموى ، معجم البلدان ، مج ٢ ، بيروت ، ١٩٨٤م ، ص ٤٩٤ ، ابن خلكان ، وفيات الاعيان وانباء الزمان ، حققه د/إحسان عباس ، مج ٣ ، دار الثقافة ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ٢٢٢ ، ابن الاثير ، الكامل فى التاريخ ، ج ٩ ، ص ٧٤ ، ج ١١ ، ص ٩٤ ، ج ١٢ ، ص ٤٩٩ ،

Allan J.W., Islamic Metalwork the Nuhad Es-Said Collection, sotheby, 1982, P. 19.

٢. مقلمة باريس^(١)

المادة : النحاس المكفت بالفضة

التأريخ : ٦٤٣ هـ / ١٢٤٥ م

الصانع : أبو القاسم بن سعيد بن محمد بن الأسعردى
مكان الصناعة أسعرد^(٢)

أولا : التوصيف الزخرفى فى السطح الخارجى

أولا : البدن

يدور حول البدن شريط من الكتابات الكوفية المتشابكة والتي تشغل جميع الشريط على البدن فى شكل زخرفى غير مقروء .

الوجه الرئيسى :

يتخلل هذا الشريط ثلاث جامات كما تظهر آثار المفتاح الذى كان يتم عن طريقه فتح المقلمة وإغلاقها^(٣) .

الجمامة الأولى :

يظهر فيها رسم لموسيقى يعزف على الناي ويرتدى الملابس العربية بالإضافة إلى العمامة العربية التى يتدلى منها جزء على ظهره كما يشغل أرضية الجمامة رسوم نباتية .

الجمامة الوسطى :

شغلت برسم حرف (T) المعروف وهى الجمامة التى كان بها المفتاح .

(١) متحف اللوفر بباريس رقم : K : 3438 .

(٢) وردت إشارات عابرة للمقلمة فى :

Wiet G., Catalogue général., P. 174.; Répertoire., XI, PP. 165-166 .

(٣) يلاحظ من الدراسة الميدانية للمقلمة أنها مضافة إليها وليست من نفس التأريخ وذلك يتضح من أنها خالية من العنصر الزخرفى الذى يسير فى نفس الشريط وهو عبارة عن الزخرفة بالخط الكوفى الهندسى المضفور . كما أنها تحمل عناصر زخرفية نباتية تختلف فى أسلوبها وطريقة تنفيذها عن بقية العناصر الزخرفية . الباحث

الجمامة الثالثة :

يظهر عليها رسم لموسيقى يضرب على الدف كما يلاحظ أيضا أنه يرتدى الملابس العربية وكذلك العمامة العربية وشغلت الأرضية بالرسوم النباتية .

٢- الوجه الخلفى

شغلت بشريط الكتابة المذكورة يتوسطه جمامة بها شخص جالس كما يوجد عليه «المفصلة» التى تربط الغطاء بالبدن .

٣- الجانبان شغلا بالزخرفة بالخط الكوفى الهندسى المصفور الذى يتشابه فى أشكال زخرفية . (لوحة ٥٨)

ثانيا : زخرفة الغطاء الخارجية

سطح الغطاء زخارفه عبارة عن شريط عريض شغل بسبع جامات مفصصة شغل داخلها برسوم أشخاص فى وضعيات متنوعة تشبه جامات مقلمة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، وقد نفذت هذه الجامات على أرضية من الزخرفة الهندسية ، وأشكال هذه الجامات غير واضحة نظرا لسقوط التكفيت بها.

ثانيا : التوصيف الزخرفى للسطح الداخلى

أولا : سطح الغطاء الداخلى (لوحة ٥٩)

تبدأ بشريط ضيق من الزخرفة الهندسية عبارة عن حرف (Z) وضع قائم وآخر مائل يليه شريط عريض من الزخرفة الكتابية يحده فى بدايته ونهايته رسم دائرة شغلت بزخرفة هندسية عبارة عن حرف (Z) كما يحيط بقطرها عدد من النقاط البسيطة التى تزين الدائرة. يليه شريط ضيق آخر يشتمل على النص الكتابى الذى يحتوى على اسم الصانع وتاريخ الصنع نصه كالتالى :

« عمل أبو القاسم بن سعيد بن محمد أسعدى فى سنة ثلث وأربعين وستمائة »^(١).

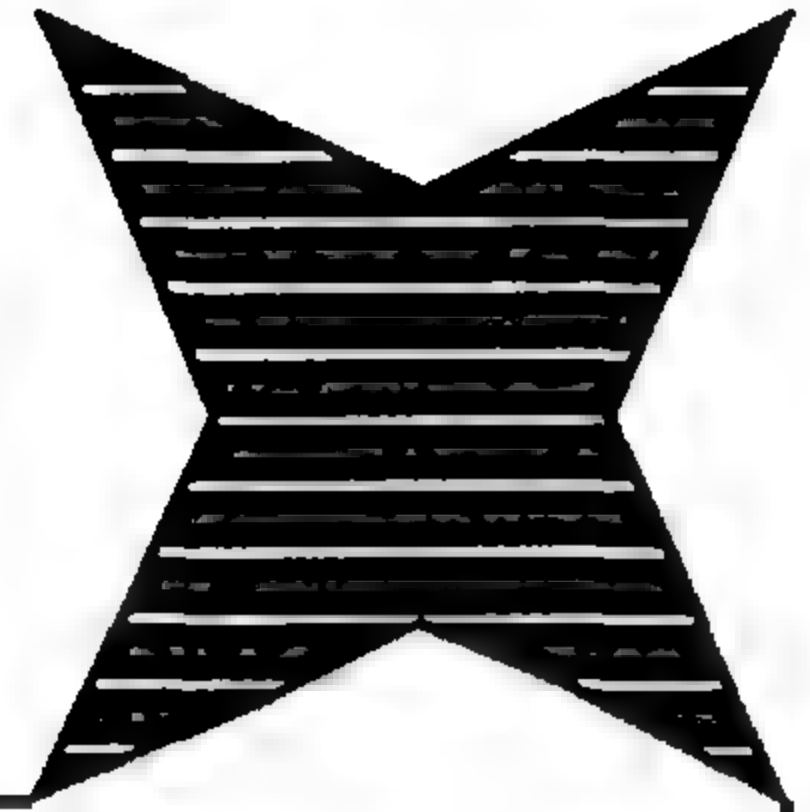
(١) قرأ (Berchem) الكتابة التى تحمل اسم الصانع على النحو التالى: «عمل أبو القاسم بن سعيد بن

محمد بن الجودى سنة ٦٤٣هـ / ١٢٤٥م» راجع: Berchem M.V., Notes., P.33.

اما الشريط العريض فيشغله كتابات من الخط النسخ على أرضية من المهاد
النباتي ، ونص الكتابة على النحو التالي :
« أنا والندا يا صاح^(١) عند المرید ذخر سوا الحمدي هذا لقاصده وطالبه وأنا
لحاسد وللعدي^(٢) - (لوحة ٥٩) .

(١) ياصاح أى ياصاحبى . راجع ، المعجم الوجيز ، ص ٣٥٩ .
(٢) راجع : عبدالعزيز صلاح ، المعادن الأيوبية .، ص ١١٧ .

الفصل الرابع



العناصر الزخرفية والمناظر التصويرية على التحف المعدنية الأيوية

أولاً : الكتابات.

ثانياً : الزخارف النباتية.

ثالثاً : المناظر التصويرية.

لقد تعددت وتنوعت العناصر الزخرفية التى حليت بها التحف المعدنية الأيوية حيث حرص الصناع على زخرفتها وتغطية سطوحها بشتى العناصر سواء كانت تلك الزخارف نباتية أو هندسية أو رسوم طيور وحيوانات أو مناظر تصويرية فضلا عن الكتابات التى تنوعت ما بين كتابات تسجيلية وزخرفية أو عبارات دعائية أو توقيعات للصناع، كما لم تقتصر الزخارف على الأجزاء الواضحة امام المشاهد فقط بل ان الفنان زخرف تلك الأجزاء المخفية عن المشاهد مثل القاع الخارجى للطسوت والصوانى والاباريق التى لا يمكن مشاهدتها إلا إذا رفع الإناء كما سوف أوضحه على الصفحات القادمة . وقد كان توزيع الزخارف على سطح التحف المعدنية الأيوية الموصلية أو الدمشقية أو القاهرية يتم عن طريق تقسيم السطح إلى أشرطة افقية أو دائرية ذات عرض متفاوت حيث يتخللها عدد من الجوامات دائرية الشكل أو متعددة الفصوص ثم تضم تلك الأشرطة والجوامات الرسوم المختلفة . وكانت الموضوعات الممثلة على التحف الأيوية أكثر انتشارا حيث اشتملت تلك التحف على موضوعات متعددة منها ما يمثل مظاهر الحياة اليومية والريفية ومناظر الحقول والمراعى، كما اشتملت على موضوعات دينية مسيحية، وموضوعات للطرب والموسيقى، ومناظر للألعاب الرياضية المختلفة كما يلاحظ على تلك التحف اهتمام الصناع بمعظم زخارف التحفة سواء كانت الزخارف رئيسية ام ثانوية وسواء تحتل تلك الزخرفة مكانا بارزا من التحفة أو فى مكان غير بارز واغلب الظن ان هذا الافراط فى الزخرفة يرجع إلى طموح الصناع فى الحصول على تقدير أعلى ومن ثم رفع القيمة المادية لمنتجاته .

أولا: الكتابات على المعادن الأيوية

مهما يكن من الامر فان استعمال الزخارف الكتابية ازداد شيوعا فى العالم الإسلامى منذ القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى، وبلغ ذروة مجده فى

القرنين الخامس والسادس الهجريين/ الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين^(١) .
ولقد حملت المعادن الأيوية أنواع الخطوط سواء كان الخط الكوفى بأنواعه أو
الخط النسخ بالإضافة إلى استخدام الكتابة على هيئة رسوم أشخاص راقصة أو
تنتهى هاماتها بوجوه آدمية أو حيوانية أو رؤوس الطير وغيرها من الأشكال كما
يمكننا القول بأن الخط الكوفى صار جنبا إلى جانب الخط النسخ فلم يختفى ولم
يقتصر على الكتابة الدعائية فقط كما هو شائع ولكنه استخدم فى الكتابة
التسجيلية والكتابة الدعائية .

أولا: الخط الكوفى

عرف الخط العربى فى وقت من الاوقات باسم « الكوفى » لانه انتشر من
الكوفة إلى أنحاء مختلفة من العالم الإسلامى مصاحبا لانتشار الإسلام وتعددت
أنواعه فمنها مايلى : -

١- الخط الكوفى البسيط

هو النوع الذى لا يلحقه التوريق أو التخميل أو التصغير ، ومادته كتابية بحتة
حيث شاع فى العالم الإسلامى شرقه وغربه فى القرون الهجرية الاولى حتى
وقت متأخر ومن اشهر أمثله: كتابة قبة الصخرة فى القدس ، ٧٢هـ / ٦٩١م
وكتابة مقياس النيل فى القاهرة ، ٢٤٧هـ / ٨٦١م وكتابة الجامع الطولونى
بالقطائع ، ٢٦٥هـ / ٨٧٩م وغالبية الكتابات التى على شواهد القبور فى مصر
وغیرها من بقاع العالم الإسلامى . وقد كان الخط الكوفى بسيطا فى مبدأ أمره :
لا توريق فيه ولا تعقيد ولا ترابط بين الحروف ، ومع ذلك كله فإن المتقن من هذا
النوع البسيط لا يخلو من طابع زخرفى رصين وهادئ ورأى الفنانون ان فى
خطوطه العمودية والافقية عنصرا يمكن استغلاله من الناحية الزخرفية فأقبلوا
على ذلك وابدعوا فيه وخلفوا ضربا من الكتابة الكوفية الزخرفية متعددة الجوانب
والصفات^(٢) . ولقد ظهر على التحف المعدنية الأيوية حيث يوجد على السطح

(١) ابراهيم جمعه ، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية ، ص ٢٦ .

(٢) نفسه .

الداخلى لطست الملك العادل أبى بكر نصا من الخط الكوفى البسيط يشتمل على أسماء وألقاب السلطان العادل أبى بكر وهو ما يؤكد استخدام الخط الكوفى فى الكتابة التسجيلية بالإضافة إلى وجود نصا آخر من الكتابة الكوفية الدعائية .

٢- الكوفى المورق والمشجر^(١)

هو النوع الذى تلحقه زخارف تشبه اوراق الاشجار، وتنبعث من حروفه القائمة وحروفه المستلقية وبالاخص الحروف الاخيرة سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال، ومن أشهر الافاريز المورقة ما يوجد فى المقصورة الموجودة بجامع الحاكم بأمر الله الفاطمى بالقاهرة ٣٨٠-٤٠٣هـ / ٩٩٠-١٠١٣م حيث يخرج من اطراف حروفه سيقان نباتية دقيقة محملة بالوريقات المختلفة الأشكال^(٢) وتزخرف نهايات حروفه بما يشبه الفروع عندما تخرج من السيقان أو بزخارف اخرى ورقية الشكل أو ذات فصوص، وقد شاع هذا النوع من الزخارف الكوفية فى شتى أنحاء العالم الإسلامى. ومن انواعها الاخرى كتابات كوفية تقوم على مهاد من الزخارف النباتية المستقلة عنها وقوام هذه الزخارف النباتية فروع وسيقان ووريقات لا تتصل بالكتابة. بل تبدو كأنها تنحدر فى اتجاه واحد، فتزيد من جمال الحروف ولاسيما إذا امتازت هذه بالدقة والاناقة والاتساع، وحسن التوزيع. وأحيانا يعتمد الخطاط فى استعمال الخط الكوفى فى الزخرفة إلى الانصراف عن العناصر النباتية ويعمل على الوصول إلى قوة التعبير والجمال الزخرفى بحسن التوزيع ورشاقة الرسم والافادة من التقويسات والدوائر^(٣). ولقد ظهر هذا النوع على التحف المعدنية الأيوبية حيث ظهر على زخارف قاع

(١) راجع : Grohmann A., The Origin and Early Development of Floriated Kufic, Ars Orientalis, Vol. II, 1957, PP. 183-185.

(٢) من أمثلة ذلك صحن من الخزف محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم AA96 يرجع إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى. وهو من صناعة سمرقند ويحمل عبارة بالخط الكوفى نصها " العلم أوله مر مذاقه. لكن آخره أحلى من العسل. السلامة". راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٢، شكل ١٦٦، Soustiel J., La Ceramique., Fig. 53.

(٣) ابراهيم جمعة، دراسة فى تطور الكتابات، ص ٤٥.

طست الملك الصالح نجم الدين أيوب المحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .
كما ظهر هذا النوع على التحف المعدنية الأيوبية مثل : علة اسماعيل بن ورد
الموصلى^(١) . زهرية الملك الناصر صلاح الدين يوسف^(٢) .

٣- الخط الكوفى المصفور ذو الحروف المترابطة^(٣)

وهو نوع من الزخارف الكتابية التى بولغ فى تعقيدها أحيانا إلى حد يصعب
فيه تمييز العناصر الزخرفية، وقد تصفر حروف الكلمة الواحدة كما قد تصفر
كلمتان متجاورتان أو أكثر لكى ينشأ من ذلك إطار جميل من التصفير . حيث
يربط الفنان بين حروف الكلمة الواحدة أو الكلمتين ليصل إلى تأليف إطار أو
شكل هندسى وقد تعانق هامات الحروف فتبدو كأنها شفا مقص، وقد يزداد
التعقيد حتى يصبح من العسير ان نميز العناصر الزخرفية المختلفة بعضها من بعض
ولقد ظهر هذا النوع على التحف المعدنية الأيوبية فظهر على إبريق الذكى
النقاش^(٤) كما ظهر كذلك على طست الصالح نجم الدين أيوب كما توضح
الكتابات الكوفية المصفورة على رقبة قبة ضريح الخلفاء العباسيين ٦٤٠هـ /
١٢٤٢م، الصلة الشديدة بين الفنون الأيوبية اذ يظهر التشابه الكبير بينها وبين
كتابات طست الملك الصالح نجم الدين أيوب بواشنطن، وهذا يوضح مدى
التقارب بين العناصر الزخرفية الأيوبية سواء على العمارة أو الفنون التطبيقية^(٥) .

٤ - الخط الكوفى الهندسى المربع^(٦)

يمتاز عن بقية انواع الخطوط الكوفية بانه شديد الاستقامة قائم الزوايا أساسه
هندسى بحث . من المحتمل ان تكون نشأته فى ايران ناتجة عن التأثير بالزخارف
الهندسية الصينية أو يكون أساسه الزخرفة بالطوب المختلفة الحرق فى أوضاع

(١) محفوظة بمتحف بناكى بأثينا.

(٢) محفوظة بمتحف اللوفر.

(٣) راجع : Grohmann A., The Origin. PP. 183-185

(٤) محفوظ فى همبورج.

(٥) راجع : حسنى نوبصر، العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك، ص ٩٩ .

(٦) راجع : Grohmann A., The Origin. PP. 183-185

افقية ورأسية بحيث تتألف منها أشكال هندسية . والواقع ان الفنان المسلم بصفة عامة استخدم الكتابة العربية كعناصر زخرفية بحتة دون التقيد بمعنى معين تجاه هذه الحروف ، وقد ساعدت حروف هذه الكتابة العربية الفنان للوصول لهدفه لما تميزت به حروف هذه الكتابات من صلابة ومرونة وتنوع فى الأشكال ، كما ظهر أيضا على التحف المعدنية الأيوبية حيث ظهر شريط من الكتابة بالخط الكوفى الهندسى على السطح الخارجى لطست الملك الصالح نجم الدين أيوب المحفوظ بمتحف الفريز جاليرى بواشنطن . كما ظهر على إبريق أحمد الذكى النقاش المؤرخ فى سنة ٦٢٠ هـ / ١٢٢٣م المحفوظ فى كليفلاند وشمعدان أبى بكر بن حاج جلدك المؤرخ فى سنة ٦٢٢ هـ / ١٢٢٥م المحفوظ بمتحف الفنون الزخرفية ببوسطن ، كما استخدم الفنان الأيوبى الخط الكوفى الهندسى المربع^(١) فى زخرفة منتجاته وقد ظهر هذا جليا على مقلمة ابوالقاسم الاسعدى^(٢) كما ظهرت الكتابة الكوفية المتداخلة التى تنتهى من أعلى برسوم وجوه آدمية وتعتبر من التحف المعدنية الأيوبية الفريدة التى حملت هذا النوع من الكتابة كما تعتبر أقدم قطعة معدنية إسلامية حملت هذه الكتابة سطل مؤرخ فى سنة ٥٥٩ هـ / ١١٦٣م^(٣) .

والملاحظ ان التطور قد اصاب هذه الخطوط فى العصر الأيوبى حيث اختفت الوريقات من اطراف الحروف وأخذت الحروف نفسها تتداخل بعضها فى بعض بحيث تعقدت وصعبت قراءتها ثم تغيرت أشكال الحروف ونقوش بعضها وحلت محل الحروف المستقيمة ، وهو ما يسمى بالكوفى المعشق ، ونجده فى تابوت المشهد الحسينى وتابوت الإمام الشافعى وفى احدى نوافذ المدرسة الصالحية^(٤) .

(١) راجع : Grohmann A., The Origin., PP. 183-185

(٢) محفوظة بمتحف اللوفر رقم K 3438 .

(٣) راجع : Ettinghausen R., The Bobrinski (Kettle) patron and style of an Islamic Bronze, Islamic Art and Archeology Collected papers, Berlin, 1984, PP. 315-320.

(٤) محمد عبدالعزيز مرزوق ، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى ، ص ٦٨-٧٢ .

خط النسخ:

والواقع ان استعمال خط النسخ بدأ منذ أواخر العصر الفاطمي كما تشهد بذلك المنسوجات التي تمثل النوع الرابع من منسوجات العصر الفاطمي ولم يكن هذا معناه اقصاء الخط الكوفي عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية ولكنه سار جنباً إلى جانب الخط النسخ واستمر في الاستخدام خلال العصر الأيوبي^(١).

فقد ظهر الخط النسخ على معظم التحف المعدنية الأيوبية سواء في صورة نصوص تسجيلية أو عبارات دعائية حيث ظهر هذا النوع على مجموعة طاسات أبي المظفر يوسف صلاح الدين المؤرخة ٥٨٠٠ هـ / ١١٨٤ م على شكل شريط يشتمل على أسماء وألقاب السلطان صلاح الدين بالإضافة إلى الأمراض التي تشفى منها الطأس ثم ظهر الخط النسخ على مبخرة الملك العادل أبي بكر ٦٣٥ - ٦٣٧ هـ / ١٢٣٨ - ١٢٤٠ م بالإضافة إلى ظهور خط النسخ على شكل رسوم راقصة على نفس المبخرة ثم ظهوره على علبة الملك العادل المحفوظة بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن، وكذلك على طسته المحفوظ بمتحف اللوفر بباريس وكذلك ظهوره على طسوت الصالح نجم الدين أيوب السابق ذكرها .

وكذلك ظهر على هيئة رسوم الطيور والحيوانات ووجد هذا النوع من الزخرفة على التحف الأيوبية حيث ظهرت هذه الزخارف بخط النسخ على هيئة أشخاص راقصة^(٢). ومن امثلته :

(١) راجع : عبدالعزيز صلاح، المعادن الأيوبية في مصر والشام، دكتوراه، ١٩٩٧، ص ٢٢٣.

(٢) راجع: زكي حسن، فنون الإسلام، ص ٢٣٨، ابراهيم جمعه، دراسة في تطور الكتابات، ص ٢٦،

٤٥، يوسف ذنون، النسخ والثلث، المورد، مج ١٥، عدد ٤، ص ١١٦، قديم وجديد في أصل الخط

العربي وتطوره في عصوره المختلفة، المورد، مج ١٥، العدد ٤، ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦ م، ص ١٢-١٤.

كوب ذو زخارف تمثل رسوم الصيد^(١) يحمل شريط من الكتابة النسخية التى على هيئة أشخاص راقصة^(٢).

وارتبطت زخارف الارابيسك بالكتابات العربية فى كثير من الأحيان، وفى بعض الأحيان كانت هذه الكتابات تشكل العنصر الزخرفى الرئيسى بينما كانت زخارف الارابيسك تخرج من حروفها ونهايتها، والواقع ان الفنان المسلم بصفة عامة استخدم الكتابة العربية كعناصر زخرفية بحتة دون التقيد بمعنى معين تجاه هذه الحروف، وقد ساعدت حروف هذه الكتابة العربية الفنان للوصول لهدفه لما تميزت به حروف هذه الكتابات من صلابة ومرونة وتنوع فى الأشكال .

والواقع ان اقبال العصر الأيوبي على استعمال خط النسخ لم يكن معناه اقضاء الخط الكوفى عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية فقط كما ذهب احدى الباحثات المصريات حيث ذكرت : « ان استعمال الخط الكوفى بعد العصر الفاطمى اقتصر على الآيات القرآنية والعبارات الدعائية، اما الخط النسخ فى العصر الأيوبي فكانت تكتب به الكتابات التسجيلية »^(٣).

وما يؤكد ان الخط الكوفى سار جنباً إلى جانب الخط النسخ خلال العصر الأيوبي وكتب به كتابات تسجيلية ولم يقتصر فقط على العبارات الدعائية تلك

(١) محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس .

(٢) وقد ظهر هذا النوع من الكتابة بشكل متطور فى العصر المملوكى على شمعدان كتبها المحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم : ٤٤٦٣ . وزخرفتها كتابة دعائية يحيط بجزئها السفلى . وسيقان الحروف فى هذه الكتابة على هيئة رسوم آدمية دقيقة وفى أوضاع مختلفة يبدو فيها شيء من الحركة . وعلى الجزء العلوى كتابة باسم الأمير كتبها الذى ارتقى عرش مصر سنة ٦٩٤هـ / ١٢٩٤ . راجع : زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٥٦، حسن الباشا، شمعدان كتبها، كتاب القاهرة، ص ٥٢٦-٥٣١ .

(٣) الحقيقة أن الباحثة قد جانبها الصواب لأن الخط الكوفى سار جنباً إلى جانب الخط النسخ فى العصر الأيوبي وكتب به بالإضافة للعبارات الدعائية كتابات تسجيلية أيضاً وهناك الكثير من التحف المعدنية الأيوبية التى حملت الخط الكوفى فى عبارات تسجيلية تحتوى على أسماء السلاطين والأمراء وكذلك أسماء الصناع وتاريخ ومكان الصناعة . الباحثة هى : عائشة عبدالعزيز محمد التهامى، أثر الحروب الصليبية فى زخرفة المعادن فى العصر الأيوبي، منشورات اتحاد المؤرخين العرب، ندوة عقدها الاتحاد بمقره بالقاهرة تحت عنوان (الإطار التاريخى للحركة الصليبية)، من ٥-٧ رجب ١٤١٩هـ / ٢٨-٣٠ نوفمبر ١٩٩٥م، ص ٤٩٨ .

التحف المعدنية الأيوية التي حملت كتابات بالخط الكوفي تتضمن عبارات تسجيلية، وأسماء سلاطين بني أيوب، وأهمها ما يلي :-

١- طست الملك العادل ابي بكر يوجد على السطح الداخلى شريط من الكتابة الكوفية التي تدور حول الحافة تحتوى على اسماء وألقاب السلطان الملك العادل^(١).

٢- إبريق ابراهيم بن مواليا حيث يوجد شريط على البدن من الكتابة الكوفية تشتمل على اسم الصانع^(٢).

٣- طست الملك الصالح نجم الدين أيوب حيث يوجد شريط عريض على السطح الخارجى شغل بكتابات من الخط الكوفي الهندسى على ارضية من الزخاف الهندسية ورؤوس الطيور والحيوانات والهوامات الآدمية^(٣).

٤- علبة إسماعيل بن ورد الموصلى ، وهى علبة صغيرة مصنوعة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة و مؤرخة فى سنة (٦١٧ هـ / ١٢٢٠ م). وتعتبر قاعدة البدن على درجة كبيرة من الأهمية نظرا لاحتوائها على كتابة كوفية على أرضية نباتية تتضمن اسم الصانع وتاريخ الصناعة^(٤). وهذه التحف تؤكد ان الصناع الأيوبيين استخدموا الخط الكوفى والخط النسخ معا فى كتاباتهم سواء الدعائية أو التسجيلية .

ويمكن القول بأن الزخارف الكتابية التى استخدمت على التحف المعدنية الأيوية كان الغرض منها تسجيل اسم الصانع واسم صاحب التحفة مقرونا ببعض الألقاب والعبارات الدعائية فضلا عن تسجيل تاريخ الصناعة وقد استمر النوعين الرئيسيين من الكتابة : الخط الكوفى والخط النسخ ولقد زعم البعض ان الخط

(١) طست الملك العادل أبى بكر من النحاس الأصفر المكفت بالفضة، صنعه أحمد الذكى النقاش الموصلى يؤرخ فى : ٦٣٥-٦٣٧ هـ / ١٢٣٨ - ١٢٤٠ م، الحفظ : متحف اللوفر رقم ٥٩٩١.

(٢) إبريق إبراهيم بن مواليا مصنوع من النحاس الأصفر ومكفت بالنحاس الأحمر، النصف الأول من القرن ١٣ هـ / ١٣ م، متحف اللوفر رقم : K3435.

(٣) محفوظ فى متحف الفرير بواشنطن.

(٤) محفوظة بمتحف بناكى فى أثينا رقم : Case 65, No. 17.

الكوفي كان مقصورا على الآيات القرآنية والعبارات الدعائية ولقد أثبتت الدراسة وجود عدد من التحف المعدنية الأيوبية التى حليت بكتابات بالخط الكوفي تضمنت أسماء السلاطين والامراء والصناع وغيرها من المعلومات التسجيلية الاخرى كما لم يقتصر الصانع فى العصر الأيوبي على الأشكال العادية من الكتابة للنوعين المذكورين بل نجده يضيف إلى ذلك كأن يستخدم حروفا كتابية تنتهى اطرافها برسوم آدمية ورؤوس الطير والحيوانات، وبذلك اصبحت الزخارف الكتابية من العناصر الرئيسية فى زخرفة التحف المعدنية الأيوبية^(١).

ثانيا: الزخارف النباتية

المقصود بالزخارف النباتية كل زينة أو حلية زخرفية تعتمد فى رسمها أو نقشها على عناصر نباتية كالسيقان والاوراق والازهار والثمار وتختلف أشكالها وصورها سواء كانت بشكلها الطبيعي أو محورة عن الطبيعة بصورة بعيدة عن صورتها الاصلية. ولقد تأثرت الزخارف النباتية كثيرا بانصراف المسلمين عن استيحاء الطبيعة وتقليدها تقليدا صادقا امينا فكانوا يستخدمون الجذع والورقة لتكوين زخارف تمتاز بما فيها من تكرار وتقابل وتناظر، وعلى الرغم من ان الزخارف النباتية استخدمت فى كل الفنون ولكنها استخدمت فى الفن الإسلامى وحظيت بالتقدير والاهتمام الكبير من جانب الفنانين المسلمين ويرجع السبب فى ذلك إلى عمق ايمان الفنان المسلم ورهافة حسه ورقة مشاعره وحبه للطبيعة، وعن طريق هذا التأمل استطاع ابتكار أشكال جديدة للزخارف النباتية التى ميزت الفن الإسلامى عن غيره من الفنون . ويبدو على بعض الزخارف النباتية الإسلامية طابع هندسى لان قوامها خطوط منحنية أو ملتصقة يتصل بعضها ببعض، وقد يكون بينها ما يخرج منه فص أو فصان أو أكثر، وقد يراعى فى هذه الخطوط مبدأ التقابل والتماثل ولكن الحق ان ما فيها من تجريد وتخوير عن الطبيعة لا يصل إلى حد اعتبارها زخارف هندسية بعيدة عن اى اصول نباتية^(٢).

(١) Rice D.S., the Wade Cup in the Cleveland Museum of Art, Paris, 1935, PP. 29-32.

(٢) نجاة شاكر محمد زيدان، أثر العقيدة الإسلامية فى الزخرفة عند المسلمين، مجلة الدارة، العدد الرابع، السنة الثالثة، صفر ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م، ص ٧٧.

زخارف الأرابيسك^(١)

يبدو ان الفنان المسلم كان يعنى بهذه الزخرفة محاولة الوصول لحل للانتهائية للوجود أو تأكيد لمبدأ اللانتهائي له تحت شعار واحد هو وحدانية الخالق اذ قيل عنها : (إذ لا مبتدأ لها ولا منتهى لانها تسعى وراء الله) وفى موضع آخر قيل هو وحدانية الخالق كما قيل فى مضمونة الفكرى يتطابق مع مضمونة الزخرفى^(٢). وقصارى القول ان الرسوم النباتية كانت عنصرا هاما من عناصر الزخرفة الإسلامية ولكنها كانت ترسم بطريقة اصطلاحية محورة عن الطبيعة وقد حاول البعض ان يفسروا ذلك بنفور المسلمين من تقليد الخالق عز وجل وانصرفهم عن صدق تمثيل الطبيعة . ولقد لعبت زخارف الأرابيسك دورا هاما وبارزا فى زخرفة المعادن الأيوية ويرجع ذلك إلى مابلغته هذه الزخارف من دقة وثناء فكثرت استعمالها واتسعت مساحتها واتسمت رسومها بالدقة والتعقيد من كثرة تشابكها وتداخل لفائفها^(٣).

والواقع ان الدين الإسلامى هو صاحب الفضل فى امتياز الفن الإسلامى بهذا النوع من الزخارف ، إذ انه من المعروف ان عمل التماثيل والصور الآدمية أو الحيوانية كانت من الاشياء المكروهة فى الإسلام^(٤).

وبذلك خرج الفنانون بفن رائع جميل هو فن الأرابيسك الذى نرى من

(١) الأرابيسك : لفظ أجنبى يقابله فى اللغة العربية كلمة «التوريق» وتقدم على عناصر زخرفية مختلفة سواء كانت نباتية أو كتابية أو حيوانية أو هندسية، ومعناها النمو والتكاثر. راجع: محمود ابراهيم حسين، الزخرفة الإسلامية الأرابيسك، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١١-١٩.

(٢) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٩-٢٥٠.

(٣) راجع : صلاح الدين البجيرى، عالمية الحضارة الإسلامية، ص ٤٧-٥٣.

(٤) اعتماداً على حديث رواه البخارى عن سعيد بن أبى حسن جاء فيه: «كنت عند ابن عباس رضى الله عنهما إذ أتاه رجل فقال: يا ابن عباس إني إنسان إنما أعيش من صنعة يدي وإني أصنع هذه التصاوير، فقال ابن عباس: لا أحدثك إلا بما سمعت رسول الله ﷺ يقول. سمعته يقول: «من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح، وليس بنافخ أبداً» قربا الرجل ريوه، واصفر وجهه فقال (ابن عباس): ويحك إن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر وكل شيء ليس فيه روح». راجع: ابن حجر الإمام أحمد بن على بن حجر العسقلاني، فتح البارى بشرح صحيح البخارى، مراجعة قصى محب الدين الخطيب، دار الريان للتراث، القاهرة، الطبعة الأولى، بدون تاريخ، ج ١٠، ص ٤٠٧.

خلال تكرار العنصر الزخرفي تجددوا واستمرارا لا نهائيا منقطع النظير، وهذا الفن لا يعبر بتكرار عناصره فقط ولكن بتجدها ايضا بطريقة لا نهائية^(١).

ومما لا شك فيه ان الفنان هنا حمل بداخله وجهة نظر عالمه الذى يعايشه وهو عالم المسلمين، وبالتالي فعندما اقتحم عالم الطبيعة من حوله نجده يحول كل ما هو محسوس من تجربة ومشاهدة موجودة فى الطبيعة إلى أشكال غير حقيقية وغير موجودة على النحو الذى صورته ورسومه فى الطبيعة^(٢). ومن أقدم نماذج هذه الزخرفة ارايسك ما يرجع إلى الفترة المبكرة من القرن الخامس الميلادى، وهو عبارة عن شريط يتألف من اوراق الاكتيس المتتابعة والمتفرغة بعضها من بعض، ولكن بأسلوب يدل على ثقل واضح فيما يتعلق بالاوراق كما يظهر فيها بوضوح التفرع المدروس المتكرر بانتظام والذى يرتد إلى الامام ومرة إلى الخلف^(٣). وهناك نموذج اخر يعود إلى الفترة الزمنية من القرن السابع إلى القرن التاسع الهجرى وهو عبارة عن زخرفة لولية تتألف من تكوين هيلينستى يرجع إلى منطقة تركستان، وهذا التكرار أقرب إلى قواعد ارايسك، وربما كان هذا التكوين هو السابق مباشرة على ما عرف فى العالم الإسلامى فى بداية القرن التاسع وخاصة فى نموذج مأخوذ عن جامع عمرو بن العاص. وكذلك يوجد

(١) راجع: صلاح الدين البجيرى، عالمية الحضارة، ص ٤٨-٥٣.

(٢) كانت الزخارف الساسانية متواجدة فى المرحلة المبكرة من عمر الفن الإسلامى وكان الأمر يستلزم وقتاً كافياً حتى تتمكن زخارف الأرايسك من التواجد كبديل لهذه الزخارف الساسانية وبالفعل استطاعت زخارف الأرايسك أن تتواجد وبيضاء كعنصر منافس للزخارف التقليدية الإيرانية مثل أشكار الأزهار (والزخارف الكاسية يقصد بها نوع من الزخارف الذى انتشر بمفرده وكذلك كجزء مكون لفن زخرفة الأرايسك كما تأتى تسمية هذا العنصر بالكأس نظراً للشبه بينه وبين أشكال الكؤوس ويختلف هذا العنصر من فنان لآخر ومن تحفة لآخرى تبعاً لعدد البتلات أو الأوراق المكونة لهذه الزخرفة)، والورود والبراعم وأوراق النخيل المجنحة وأنصافها وتعتبر أوراق النخيل أو المراوح النخيلية من أكثر عناصر الزخارف الإسلامية انتشاراً وتنوعاً على منتجات الفنون الإسلامية كما تبدو على هيئة ورقة مقسومة إلى قسمين يربط بينها ساق أو فرع نباتى واحد كما يرتبط بالمراوح النخيلية زخرفة أخرى هى أنصاف المراوح النخيلية التى انتشرت أيضاً بكثرة ولعبت الزخرفتان دوراً بارزاً كجزء من زخارف الأرايسك ولكنها كانت أكثر تحويراً ويُعدّ عن أصولها القديمة) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥١-٢٥٢، عبدالعزيز مرزوق، الفنون الزخرفية، ص ١٤٩.

(٣) راجع: Dimand M.S., Studies in Islamic Ornament Arts, *Islamica*, Vol. iv, 1937, PP. 293-338.

نموذج لفن الأرابيسك فى سقف مسجد سيدى عقبة بالقىروان عبارة عن شريط منفذ بدقة وبه أشكال قريبة الشبه من قرون الرخاء وزهرة اللوتس^(١). ويبدو ان الفنان المسلم استعمالها بكثرة فى معظم المنشآت المعمارية الاموية كما هو الحال فى واجهة المشتى وبعض أجزاء الفسيفساء فى قبة الصخرة بالإضافة إلى زخارف الرخام الموجودة فى قرطبة، كما ان بعض انواع النسيج المصرى فى الفترات المبكرة كانت تحمل زهرة اللوتس كعنصر زخرفى وبمرور الوقت بدأ الفنان المسلم خاصة فى العصرين الأيوبي والمملوكى فى رسم زهرة اللوتس بأسلوب متأثر بفنون الشرق الاقصى، وخاصة الفنون الصينية والملاحظ ان استخدام زهرة اللوتس شاع بكثرة على المعادن الإسلامية كما ان استعمالها اصبح جزء أساسيا فى زخرفة فن الأرابيسك بعد ان فقدت الكثير من ذاتيتها وشخصيتها السابقة وأضيفت لمفاهيم وافكار فن الأرابيسك^(٢). وهناك نموذج يعود إلى منتصف القرن التاسع ويرجع إلى مدينة سامراء حيث نجد من التصميمات أوراق متفرعة تناسب ببساطة وبدون عروق وسيقان وهى منفذة بدقة شديدة على الجص بطريقة تنفيذها عن اصولها الطبيعية كما تعتبر الزخارف المنفذة فى مسجد احمد بن طولون بالقطائع من اغنى واجمل نماذج زخارف الأرابيسك كونه قد استوفى قوانين الأرابيسك وما هو فى الواقع إلا برهان اخر على عالمية الحضارة الإسلامية من خلال لوحة رائعة يمثلها فنانونا عالم الإسلام كله بلا استثناء^(٣).

(١) تعتبر عنصر زهرة اللوتس من أقدم ما استعمل الفنان فى الزخرفة فى معظم الحضارات القديمة، ولقد كان العصر الفرعونى من أكثر العصور التى استعملت زهرة اللوتس من قبل الفنانين المصريين فى العصر الفرعونى بأشكال متنوعة ومختلفة فكانت تارة مقفولة وتارة مفتوحة وكانت بتلاتها توزع بطريقة زخرفية متميزة، وقد تأثرت العصور التالية على العصر الفرعونى بهذا النوع من الزخرفة وخاصة العصر البطلمى فى مصر، وقد استعمل الفنان فى العصر الساسانى زهرة اللوتس بتصميمات متنوعة بعضها قريب من الأسلوب الفرعونى، إلا أن زهرة اللوتس فى الفن الساسانى كانت أكثر استعمالاً فى المعادن. ودائماً كانت تتصل بسيقان طويلة وأحياناً تؤلف هذه السيقان دوائر على براعم زهرة اللوتس. راجع: محمود إبراهيم، الأرابيسك، ص ٢٠.

(٢) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥٠.

(٣) صلاح الدين البحرى، عالمية الحضارة، ص ٥٤.

ولقد انتشرت الزخارف النباتية على المنتجات المعدنية الأيوبية فكان يتنوع فى ادائها، ويغلب على معظمها التحوير، وبعدها عن الطبيعة، وكانت تلك الزخارف توضع على هيئة أشرطة ضيقة بهيئة فرع نباتى متموج تخرج منه اوراق وورود كما امتازت التحف المعدنية الأيوبية بوجود فروع نباتية صغيرة تتخلل الرسوم الاخرى ونجد مثل هذه الفروع النباتية على بعض تصاوير المدرسة العربية. ويبدو ان الغرض من وجود مثل تلك الفروع النباتية على تلك التحف هو ملئ الفراغات التى بين تلك الزخارف وكذلك فقد استخدمت الزخارف النباتية ايضا كأرضية تقوم عليها الموضوعات المختلفة، ويتميز هذا النوع من الزخرفة بشدة الالتفاف. ويعتبر استخدام زخارف الارابيسك من المميزات التى امتازت بها التحف المعدنية الأيوبية سواء الموصلية أو القاهرية أو الدمشقية فكانت تغطى فى بعض الأحيان سطح التحفة تقريبا أو توضع داخل جامات أو عقود أو أشرطة، كما كانت الزخارف النباتية ترسم لذاتها كعنصر أساسى من عناصر الموضوع، اى انه لم يقصد منها الزخرفة فقط. كما كانت جذوع الأشجار ترسم محورة عن الطبيعة على هيئة أشكال قمعية متداخلة مع بعضها، وهى تذكرنا بأسلوب بعض التصاوير بالمدرسة العربية^(١).

وقد تفنن الصانع فى العصر الأيوبي فى رسم الزخارف النباتية فأحيانا كانت تنتهى الفروع النباتية برؤوس آدمية وحيوانية وطيور^(٢). كما يلاحظ ان للعناصر النباتية علاقة مباشرة بشكل المباخر ووظيفتها حيث استخدمت تلك العناصر الزخرفية فى زخرفة هذه المباخر على مر العصور الإسلامية وبصفة خاصة فى عصر الأيوبيين الذى تميز بانتشار هذه الزخارف على المباخر كما انه هناك علاقة وثيقة بين استخدام العناصر النباتية فى زخرفة المباخر وبين وظيفتها التى صنعت من أجلها وذلك نظرا لطبيعة الفروع النباتية من نماذج وتشابك وتقاطع وما ينتج

(١) راجع : ثروت عكاشة، فن الوسطى من خلال مقامات الحريرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، ص ٤٩-١٦.

(٢) العبيدى، التحف المعدنية، ص ١٧٥-١٧٦.

من ذلك من مساحات مختلفة الأحجام والأشكال يقوم الصانع بتفريعها حتى تتلائم مع وظيفتها كمبخرة تنبعث من خلالها الأبخرة العطرية كما يتميز العنصر النباتي على مباخر العصر الأيوبي بفروعه المتموجة الدائرية والمتشابكة التي تحصر فيما بينها ورقة نباتية ذات ثلاثة فصوص وبذلك اتخذت مظهرا لوحدة متكررة ومتتالية^(١).

وقد ظهرت العناصر النباتية بوضوح على مباخر العصر الأيوبي منها على سبيل المثال لا الحصر مبخرة الملك العادل ابي بكر حيث تميزت زخارفها بفروعها المتموجة والدائرية المتشابكة فيما بينها الورقة النباتية ثلاثية الفصوص . بالإضافة إلى ظهور العناصر النباتية على المباخر الأيوبية فقد ظهر كذلك على معظم التحف المعدنية الأيوبية^(٢).

الزخارف الهندسية

كانت الزخارف الهندسية معروفة في الفنون الرومانية غير ان استعمالها كان محدودا، فضلا عن ان رسوماتها كانت تدل على «فقر في الخيال». وتطورت هذه الزخارف تطورا عظيما في الفنون الإسلامية وقد حدث هذا التطور بعد ظهور الإسلام واذا كان هذا الأسلوب الهندسي الزخرفي قد انتشر انتشارا واسعا لا نظير له في تاريخ الفنون فقد انطبعت الزخرفة الهندسية بوحدة في أساليبها. ولا نغنى هنا الرسوم الهندسية كالمثلثات والمربعات والمعينات والأشكال الخمسة والسداسية، ولا بالأشكال الهندسية البسيطة التي كان لها شأن يذكر في الزخارف الساسانية والبيزنطية كالدوائر، والعصائب والجدائل المزدوجة، والخطوط المنكسرة، والخطوط المتشابكة، وانما نغنى على وجه خاص بالرسوم الهندسية التي امتازت بها الفنون الإسلامية^(٣).

(١) راجع : حسن الباشا، المبخرة، ص ٦٠٥ نادية حسن، المبخرة، ص ٦٩-٨١، العبيدي، التحف المعدنية، ص ١٧٦، عصمت أحمد عوض، المباخر، ص ٥٧-٥٨.

(٢) راجع : Fehérvári G., En Ayyûbidisches., PP. 44-48; Haward C. Hollis, An Arabic., P. 137.

(٣) راجع : زكي حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨.

كما كانت الزخارف الهندسية أكثر ذيوغا في الطرز التي ازدهرت في مصر والشام منها في سائر الطرز الإسلامية حتى لقد قيل انها ترجع إلى الفن المصرى القديم وذلك رغم ان الحلقة مفقودة بين هذا الفن والفن الإسلامى فى هذا الميدان أو ربما تأثرت بالرسوم الهندسية التي حذقها فريق من صناع الفسيفساء عند البيزنطيين وورثها عنهم صانعوا الفسيفساء^(١).

وقد تميزت الزخرفة الهندسية على التحف المعدنية الأيوبية سواء الموصلية أو القاهرية أو الدمشقية بتنوعها وان اهم ما امتازت به تلك التحف هو ان الوحدة الزخرفية التي تضم مختلف الرسوم والزخارف الاخرى كانت تقوم فى بعض التحف على ارضية هندسية قوام أشكالها حرف (T) المعقوف المزدوج، وأحيانا تكون تلك الأشكال الهندسية على هيئة زخرفة مشتمة الأضلاع^(٢).

وهناك نوع اخر من الزخرفة الهندسية التي ظهرت على بعض التحف الموصلية وهى ذات أشكال اشبه ما تكون بالحرف اللاتينى (Y) المتداخل مع بعضه بهيئة مقلوبة، وكذلك ظهرت زخارف هندسية قوام أشكالها الحرف اللاتينى (Z)، وغالبا ما توضع على جامات دائرية الشكل، وقد ظهرت هذه الزخارف على معظم التحف المعدنية الأيوبية^(٣).

ثالثا: زخارف الحيوانات والكائنات الخرافية

اشتهرت الفنون القديمة فى الشرق الادنى، بل فى آسيا كلها باستعمال رسوم الحيوان فى زخارفها، و المعروف ان الفن البيزنطى اخذ القسط الاوفر من رسوم الحيوان، وقد كانت رسوم الحيوان مما ورثته فنون الإسلام عن الفنون التي سبقتها فى بلاد الشرق الإسلامى. ويمكن ان نرجع معظم رسوم الحيوان فى الزخارف الإسلامية إلى الفن الساسانى. كما كانت رسوم الحيوان فى الزخارف

(١) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨، أحمد فكرى، مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م، ص ٤٤.

(٢) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨-٢٤٩، العيلى، التحف المعدنية، ص ١٨٤.

(٣) راجع: Fehérvári G., En Ayyûbidisches., PP. 44-48; Haward C. Hollis, An Arabic., : PP. 137-138; Baer E., Metalwork., PP. 122-133.

الإسلامية الأولى تذكر برسوم العصر الساساني في القوة وعنف المظهر ولا سيما في رسم المفاصل، وكانت تشبهها كذلك في اتباع التماثل والتوازن والتقابل في رسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدبرة أو بينهما شجرة الحياة، وفي رسمها متتابعة في أشرطة من الزخرفة. وقد اقبل المسلمون على استخدام رسوم الحيوان في زخارفهم، ولعلهم لم يتمسكوا في شأنها بالاحاديث التي تحرم تصوير الكائنات الحية. على ان الفنانين في الإسلام لم يعنوا بتقليد الطبيعة تقليدا صادقا إلا بعد ان تطورت الفنون الإسلامية تطورا كبيرا وبلغت عصرها الذهبي منذ القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي وبعد ان تأثرت بالأساليب الصينية في رسم الحيوان^(١). وهكذا نرى ان رسم الحيوانات في الفنون الإسلامية لم تكن مقصودة لذاتها إلا في النادر وانما اتخذت في معظم الأحيان موضوعا زخرفيا وكانت توضع في دوائر أو أشرطة أو في مناطق هندسية مختلفة الأشكال ومنفردة أو متواجهة أو متدبرة. ولا ريب في ان أهم الدوافع إلى رسم الحيوان في الفنون الإسلامية كراهية الفراغ، والرغبة في تغطية السطوح والمساحات بالزخارف^(٢).

ولقد كانت التحف المعدنية الأيوية سواء الموصلية أو القاهرية أو الدمشقية غنية برسوم الحيوان والطيور حيث اشتملت تلك التحف على رسوم الخيل، والغزلان، والارانب، والاسود، والفهود، والفيلة، والقردة، والكلاب، والصيد، والجمال، والخنازير، والاكباش، ومن الطيور الطاووس، والاوز، والصقر والطيور الصغيرة الاخرى. وقد اتخذت تلك الحيوانات عناصر للزخرفة حيث امتازت الرسوم الحيوانية المرسومة على التحف الأيوية بالدقة، وكانت توضع في اغلب الأحيان على أشرطة ضيقة، وهي تسير بعضها وراء البعض الآخر أو توضع على جامات، وتشاهد متقابلة في كثير من الأحيان. وكذلك

(١) راجع : زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥٣-٢٥٥، Ettinghausen R., the Unicorn, Studies, in Muslim Iconography, Vol. 1, N.3, Washington, 1950. PP. 27.

(٢) راجع : زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥٣-٢٥٥.

فقد اشتملت بعض رؤوس الطير على هالة على رأسها^(١). كما وجد على بعض التحف فروع نباتية تنتهى برسوم طيور وحيوانات كما اخذ المسلمون عن فنون الشرق الاقصى رسوم حيوانات خرافية ومركبة وطبيعى انها لقيت منهم ترحيبا كبيرا لانها كانت تتفق فى تركيبها مع البعد عن الحقيقة والطبيعة ومع التجريد الذى نعرفه فى الفنون الإسلامية على ان المسلمين حين أخذوا تلك الحيوانات الخرافية عن الصين، لم يحتفظوا بمعانيها الرمزية بل اصبحت عندهم رسوما زخرفية فحسب^(٢).

ومن الحيوانات المركبة التى ذاعت فى الرسوم والزخارف الإسلامية رسم الفرس ذات الوجه الأدمى كما رسم الفنانون فى الإسلام الطيور الصغيرة ذات الوجه الأدمى ورسوموا الأفاعى والحيات والحيوانات والطيور المجنحة التى لاقت ترحيبا كبيرا لدى الفنان لأنها كانت تتفق فى تركيبها مع البعد عن الواقع ومحاكاة الطبيعة^(٣).

كما يشار كذلك إلى انها من بين العناصر التى ورث الفنان المسلم استخدامها عن الفنون السابقة أو تأثر بها ضمن عناصر زخرفية اخرى، بغض النظر عن مدلول هذه العناصر أو معناها فى الفنون التى جاءت منها وبالتالي كان من نتيجة الاستخدام الزخرفى ان تتحول وتبعد أحيانا عن الشكل الاصلى^(٤).

وقد ظهرت رسوم الحيوانات والكائنات الخرافية على معظم التحف المعدنية الأيوية منها على سبيل المثال :

(١) سعاد ماهر، كتاب الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٢٣٠-٢٣١.
(٢) على سبيل المثال كان التنين من شارات الملك فى الصين، ولكنه فى الفن الإسلامى لا يرمز إلى شيء بل هو زخرفى فحسب، وكذلك كانت العقاء فى الشرق الأقصى رمزاً للإمبراطورة، ولكنها فى الإسلام لا ترمز إلى شيء. راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥٣، الفنون الإيرانية، القاهرة، ١٩٤٠م، ص ٢٧٦-٢٧٧، الصين وفنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤١م ص ٤٦.

(٣) راجع: Ettinghausen R., the (Wade Cup) in the Cleveland Museum of Art, Its Origin and Decorations, *Ars Oriental*, Vol. 11, 1957, PP. 332-368.

(٤) حسين رمضان، سيمرغ العقاء فى الفن الإسلامى، مجلة كلية الآثار، العدد السادس، ١٩٩٥م، ص ٢٤٦.

- ١ - إبريق أحمد الذكي النقاش الموصلى المؤرخ فى : ٦٢٠ هـ / ١٢٢٣ م ويظهر عليه رسوم الحيوانات بالإضافة لرسوم الجمال^(١).
- ٢ - شمعدان أبى بكر بن حاج جلدك الموصلى غلام أحمد الذكى النقاش المؤرخ فى : ٦٢٢ هـ / ١٢٢٥ م^(٢).
- ٣ - إبريق عمر بن جلدك الموصلى غلام أحمد الذكى النقاش و يظهر عليه مناظر الحيوانات ورسوم الخيل وكتابات تنتهى برؤوس حيوانية^(٣).
- ٤ - طست الملك العادل أبى بكر يحمل توقيع أحمد الذكى النقاش الموصلى، ومؤرخ فى سنوات : ٦٣٥ - ٦٣٧ هـ / ١٢٣٨ - ١٢٤٠ م ويظهر عليه رسوم الحيوانات المجنحة، ورسوم الثعالب بالإضافة لرسوم الخيل^(٤).
- ٥ - طست الملك الصالح نجم الدين أيوب مؤرخ فى : ٦٣٧ - ٦٤٧ هـ / ١٢٣٩ - ١٢٤٩ م يظهر عليه رسوم حيوانات تعدو^(٥).
- ٦ - إبريق باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف ينسب إلى دمشق فى العصر الأيوبي - ويظهر عليه رسوم حيوانات مجنحة تعدو خلف بعضها بالإضافة لرسوم الأسود والكائنات الخرافية^(٦).
- ٧ - كوب على هيئة الكأس ذات جامات برسوم الصيد ينسب إلى دمشق فى العصر الأيوبي . يظهر عليها رسوم حيوانات بعضها خرافية مجنحة ذات وجوه آدمية^(٧).

(١) محفوظ فى : متحف كليفلاند Cleveland Museum .

(٢) محفوظ فى : The Museum of Fine Arts, Boston .

(٣) محفوظ فى : Metropolitan Museum of art No, 91-1-586 .

(٤) محفوظ فى : متحف اللوفر رقم ٥٩٩١ .

(٥) محفوظ فى : Museum of the University of Michigan .

(٦) متحف اللوفر سجل رقم : ٧٤٢٨ .

(٧) محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس رقم : Chabouillet No: 3192 .

ثالثا: المناظر التصويرية

أولا: المناظر الرياضية على التحف المعدنية الأيوية

حرص الفنان الأيوي على تصوير مناظر الألعاب الرياضية باختلاف أنواعها على منتجاته الفنية خصوصا المنتجات المعدنية، فقد ظهرت مناظر لعبة الكرة والصولجان (البولو)، والمصارعة، وألعاب الفروسية، والتحطيب، ورياضة الصيد على النحو التالي :

أولا : رياضة الكرة^(١) أو الاكرة اوالصولجان^(٢) أو الصوالجة أو الجوكان^(٣) (البولو).

يذكر « المقریزی » ان هذه اللعبة كانت من عجائب مصر والاسكندرية حيث كانوا يجتمعون في الملعب يوم في السنة ثم يرمون بأكرة فلا تقع في حجر أحد إلا ملك مصر. وقد وافق دخول عمرو بن العاص الاسكندرية عيدا فيها عظيما يجتمع فيه ملوكهم وأشرفهم، ولهم أكرة من ذهب مكللة يتراعى بها ملوكهم

(١) ترجع الأصول الأولى لهذه اللعبة إلى مصر القديمة حيث ظهرت صورها على جدران مقابر بنى حسن تمثل الفتيات وهن يلعبن الكرة في أوضاع مختلفة، وكذلك على مقبرة (خيتي) حيث تصور الفتيات وهن يتقاذفن الكرة بأيديهم. كما وجد بالمتاحف أعداد كبيرة من كرات اللعب المصرية وكانت هذه الكرات مستديرة من الحجارة أو الخشب ثم استخدمت بعد ذلك من القماش، كما صنعت الطبقة الخارجية لبعض الكرات من شرائح البردي المجدولة. راجع: عبدالعزيز صالح، التربية والتعليم في مصر القديمة، القاهرة، ١٩٦٦م، ص ١١٤، Decker W., Sport und spiel im Alten Ägypten, München, 1987, P. 22، عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٣٢.

(٢) الصولجان: اسم فارسي يطلق على العصي التي تستعمل في اللعبة، وهو معكوف في جزئه العلوي، ولقد كان هناك اختلاف بين الصوالجة التي يستخدمها السلاطين وغيرها التي يستخدمها الأمراء، راجع: القلقشندي، صبح الأعشى، ج ٥، ص ٢٥٨، السبكي، معيد النعم، ص ٣٤، حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ج ١، ص ٣٧١، سعيد عاشور، المجتمع المصري، ص ٧١، محمد كامل علوي، الرياضة البدنية، ص ٦٩-٧٠، Abd Ar-Râziq A., Deux, Jeux., P. 107.

(٣) الجوكان : وهو المحجن الذي تضرب به الكرة وهو عبارة عن عصي مدهونة أطوالها نحو أربعة أذرع وبرأسها خشبة مخروطية محدبة تنيف عن نصف ذراع. راجع: أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية عند المسلمين، دراسات في الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجري، مج ١، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ص ١٠٤، هامش ٨.

وهم يتلقفونها بأكمامهم، وحدث ان وقعت الكرة واستقرت فى كم عمرو بن العاص^(١).

وكذلك استمرت هذه اللعبة فى عهد الطولونين ٢٩٢-٢٥٤ هـ / ٨٦٨-٩٠٤ م وقد جعل احمد بن طولون فى قصره بمدينة القطائع ميدانا فسيحا يلعب فيه البولو مع رجال بلاطه، وأيضا انتشرت رياضة البولو فى مصر خلال العصر الفاطمى ٣٥٨-٥٦٧ هـ / ٩٦٩-١١٧١ م وكان الخليفة العزيز اول من ضرب بالصوالجة^(٢). وكذلك فقد كان نور الدين محمود من أحسن الناس لعبا للكرة ومحبا لها واقدرهم عليها^(٣).

ويذكر « ابن شداد » ان نجم الدين أيوب كان شديد الركض ولعا بلعب الكرة بحيث من يراه يلعب بها يقول ما يموت إلا من وقوعه عن الفرس^(٤).

وايضا كان « صلاح الدين أيوب » ماهرا فى لعب الكرة وكان يفوق اقرانه فى اجادة هذه اللعبة^(٥)، وكان دائم الخروج إلى بركة الجب للعب الكرة والصيد^(٦).

ولقد كان اهتمام سلاطين دولة بنى أيوب عظيما بممارسة الالعاب الرياضية

(١) راجع : المقرئى، الخطط، ج ١، ص ١٥٨.

(٢) راجع : البلوى، سيرة أحمد بن طولون، ص ١٥١-١٥٢. ابن ميسر، أخبار مصر، ج ٢، تحقيق: هنرى ماسيه، القاهرة ١٩١٩م، ج ١، ص ١٧٦.

(٣) أبو شامة، الروضتين فى أخبار الدولتين النورية والصلاحية، القاهرة، ١٢٨٧هـ / ١٨٧٠م، ج ١، ص ٨.

(٤) ولقد كانت سبب وفاة نجم الدين أيوب وقوعه من على الفرس أثناء لعبه الكرة. راجع: ابن شداد، النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية، تحقيق: جمال الدين الشيال، الطبعة الأولى، ١٩٦٤م، ص ١٤٩-١٥١.

(٥) راجع : Abd Ar-Ràziq A., Deux Jeux., P. 111.

(٦) راجع : آمال العمرى، بركة الحاج خلال العصرين المملوكى والعثمانى، دار الثقافة للنشر، ١٩٨٧م، ص ٥.

وبصفة خاصة لعبة الكرة والصولجان^(١) حيث شيدوا لها الميادين وخصصوا بها
اماكن لممارسة تلك اللعبة منها مايلي :

١. ميدان الرميلة

اقترن عهد الدولة الأيوبية ببناء ميدان الرميلة الذي اطلق عليه عدة اسماء
منها: ميدان صلاح الدين، ميدان القلعة، ميدان قره ميدان، ميدان المنشية
وغیره. وكان هذا الميدان فى الاصل من بقايا ميدان احمد بن طولون ٢٥٦هـ/
٨٦٩ م ويقع أسفل القلعة ويحدده سور ما تزال بعض آثاره باقية^(٢). وأول من
ابتدأ البناء فى هذا الميدان هو (الملك الكامل محمد بن العادل ابى بكر بن أيوب
٦١١ هـ / ١٢١١ م حيث عمر إلى جانبه بركا ثلاثا واجرى إليه الماء، ثم تعطل
مدة حتى اهتم به الملك العادل ابو بكر محمد بن الكامل محمد وكذلك اهتم به
الصالح نجم الدين أيوب فجدد له ساقية، وأنشأ حوله الاشجار^(٣).

(١) احتلت لعبة الكرة والصولجان (البولو) مكانة كبيرة على فترات العصور المختلفة لدرجة ان السلاطين
كانوا يقدرونها تقديرا ساميا وأنشأوا لها وظيفة خاصة كان يسمى صاحبها - حامل الصولجان فى البلاط
حيث كان من عادة السلاطين إذا خرجوا للعب الكرة اخذوا معهم شخص يقوم باعمال لعبة الكرة
والصولجان وكان يسمى « الجوكندار » كما كان يتخذ شعاره عصوان البولو والكرة الذى يلعب بهما
السلطان الكرة. الجوكندار: هو الذى يحمل الجوكان، والجمع «جوكاندارية»، وهو مركب من لفظين
فارسيين أحدهما جوكان، وهو الصولجان الذى تضرب به الكرة، والآخر دار ومعناه ممسك فيكون المعنى
ممسك الجوكان. راجع: الفلقشندي، صبح الأعشى، ص ٢٥٨، حسن الباشا، الفنون والوظائف، ص
٧١. Mercier L., La chasse et les sports, P. 223.

(٢) استمر هذا الميدان حتى هدمه الملك المعز أيك ٦٥١هـ / ١٢٥٣م وفى عام ٧١٢هـ / ١٣١٣م أعاد الناصر
محمد بن قلاوون عمارته وأنشأ حوله سور حجري، ولعب فيه الكرة مع أمرائه وخلع عليهم. وظل
يلعب فيه الكرة يومى الثلاثاء والسبت بالإضافة إلى استخدامه فى تأدية صلاح العيدين ثم استخدمه
السلطان «برقوق» ٧٨٤-٨٠١هـ / ١٣٨٢-١٣٩٨م) كمحكمة وجلس السلطان برقوق بالميدان للنظر فى
أحوال الرعية، والحكم بين الناس واستمر فى ذلك يومى الأحد والأربعاء، كما اهتم به بعض ولاة العصر
العثمانى من حيث تعميره وتجديده. راجع: المقرئى، الخطط، ج ٢، ص ٢٢٨-٢٢٩، ابن تغرى بردى،
النجوم، ج ١٢، ص ٨، محمد حمزة، الطراز المصرى لعمائر القاهرة الدينية، دكتوراه، ١٩٩٠م، ص
٣٢، عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ١٨٣. ، Abd Ar-Raziq A., Deux Jeux., PP. 111-114; Aylon D., Notes., P. 38.

(٣) عبدالعزيز صلاح، الرياضة عبر العصور تاريخها وآثارها، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٨م، ص ٢٢٢.

وقد بلغ من شغف السلطان الصالح نجم الدين أيوب ان شيد الميدان الصالحى ٦٤٣هـ / ١٢٤٣م وكان هذا الميدان يخصص للعب الكرة وكان الميدان الصالحى باراضى اللوق من بر الخليج الغربى وصار يركب إليه ويلعب فيه الكرة كما استمر لعب الكرة فى هذا الميدان بعد الملك الصالح نجم الدين أيوب^(١).

وانعكس شغف السلاطين والامراء فى العصر الأيوبى بلعبة الكرة والصولجان على المنتجات الفنية فقام المصورون والنقاشون بتصوير هذه اللعبة على المنتجات الفنية وبصفة خاصة على التحف المعدنية الأيوبية حيث ظهرت هذه اللعبة بجلاء على الطسوت والأباريق المعدنية كما يتضح ذلك من الامثلة الآتية :

١- ابريق ابراهيم بن مواليا^(٢)

يزخرف البدن شريط عريض شغل القسم الأسفل منه تصوير مناظر لعبة الكرة والصولجان (البولو) حيث ظهر مناظر لأشخاص تمتطى صهوة جيادهم وامسكوا بالجوكان ليضربوا به كراتهم ويتبادلوا الأوضاع من قذف للكرة ثم الجرى وراءها فى سرعة فائقة لملاحقتها كما ظهرت المنافسة الشديدة بينهما فى حركاتهم وحركات جيادهم، ورسم المنظر على ارضية من الزخرفة النباتية^(٣).

٢- طست الملك الصالح نجم الدين ايوب^(٤)

يزخرف سطح البدن من الداخل زخارف جامات شغلت بالمناظر المختلفة منها جامتين شغلت برسوم مناظر لعبة البولو حيث ظهر منظر فارس يمتطى صهوة جواده ويمسك فى يده اليمنى بالجوكان ليضرب به الكرة وهو ينظر امامه، والمنظر الآخر يتشابه معه فيما عدا الآخر ينظر إلى الخلف^(٥).

(١) راجع : المقرئى، الخطط، ج ٢ ص ٢٠٥-٢٠٧، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ٤، ص ٤٩.

(٢) الابريق : محفوظ بمتحف اللوفر رقم : K ٣٤٣٥.

(٣) راجع : Abd Ar-Raziq A., Deux Jeux., PP. 124-125.

(٤) طست من البرونز المكفت بالفضة محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٥٠٤٣.

(٥) راجع : عبدالعزيز صلاح، الرياضة عبر العصور، ص ٧٦.

٣. طست الملك الصالح نجم الدين أيوب^(١)

يزخرف السطح الخارجى للطست شريط عريض شغل بمناظر للعبة البولو فى وضعيات مختلفة فيظهر عدد من الفرسان الذين يمتطون صهوة جيادهم ويمسكون بالجوكان ويمارسون لعبة الكرة والصولجان (البولو) كما يلاحظ فى رسوم الأشخاص وكذلك الجياد التنوع فى الحركات وتبادل المواقع من قذف للكرة والجري خلفها ثم المنافسة على التقاطها^(٢).

ثانيا: رياضة المصارعة على التحف المعدنية الايوبية

كانت المصارعة فى العصر الإسلامى^(٣) محببة إلى نفوس السلاطين والامراء وعامة الناس حيث احتلت مكانة كبيرة بحيث صورت على التحف الفنية، وكذلك على المخطوطات ويمكن القول ان الرياضة البدنية بفروعها واصولها انما هو ماخوذ اصلا من ضروب الرياضة البدنية عند العرب فى عصر الجاهلية والإسلام ومن تعاليم النبى ﷺ^(٤).

وقد ظهرت اول اشارات صحيحة حول لعبة المصارعة فى العصر الفاطمى فكانت المصارعة تتم بين إنسان وإنسان وبين إنسان وحيوان، واصبحت من

(١) طست من البرونز المكفت بالفضة محفوظ بمتحف الفريز جاليرى.

(٢) كما ظهرت مناظر هذه اللعبة على تحف مملوكية منها ما يلى:

- طست من النحاس المكفت بالفضة باسم «فاطمة ابنة الأمير منقر الأعسر»، أواخر ١٣هـ/ ١٣م محفوظ بمتحف بناكى بأثينا، فنية من الزجاج الموه بالمينا بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر أو سوريا ق ١٣هـ/ ١٣م. راجع: أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص ١٠٩، Mayer, Saracenic Heraldry, P1.XX.

(٣) تعتبر رياضة المصارعة أحد الأنشطة المنتشرة لدى قدماء المصريين، فقد ظهرت المناظر التى تصور هذه الرياضة فى الدولة القديمة والوسطى والحديثة، ثم استمرت رياضة المصارعة فى مصر خلال العصرين اليونانى والرومانى حيث خصص لإقامة مثل هذه الرياضات مكاناً مخصصاً عرف باسم (الجيمانيزيوم Gymnasium). راجع: عبدالعزيز صالح، التربية والتعليم، ص ١١٤، عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٣٧.

(٤) ثبت أن النبى ﷺ مارس بنفسه رياضة المصارعة: راجع: ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق/ محمد فهمى السرجانى، دار التوفيق للطباعة بالأزهر، ص ٢٥٩.

الرياضات الشائعة فى هذا العصر حيث كانت ذات طابع شعبى يحضرها حشد من الناس^(١).

وتظهر رياضة المصارعة على طبق ذى البريق المعدنى^(٢) يمثل المنظر - رغم عدم تكاملة نظرا لفقد بعض اجزائه - مصارعة بين شابين ملتحيين حيث يظهر كل منهما وقد ارتدى سروالا طويلا كما يحيط حولهم عدد من الجمهور الذين يبدو على وجوههم علامات الانبهار والاعجاب، ويظهر احدهم وقد تمكن من منافسه فوضع راسه تحت ذراعيه وضغط عليها، وفى نفس الوقت الذى يحاول فيه اللاعب الآخر دفع منافسه لتخفيف قوة ضغط يديه على ذراعيه وان كان يظهر على وجهه الاجهاد والاعياء^(٣) كما يظهر منظر اخر للمصارعة بين شابين على الورق^(٤) ترجع إلى مصر فى القرنين ٥ - ٦ هـ / ١١ - ١٢ م، ويمثل المنظر مصارعة بين اثنين فعلى الرغم من انه لا يظهر سوى شخص واحد بشكل متكامل والشخص الآخر لا يبدو منه سوى ذراعه الايمن، وساقه إلا انه يوضح الحركات الاولى المتبعة عند بداية مباريات المصارعة حيث يحاول كل من المصارعين السيطرة على الخصم فيلاحظ على وجه المصارع اليقظة والحيلة والحذر من الخصم كما يظهر السروال المستخدم فى رياضة المصارعة^(٥).

ثم كانت المصارعة فى العصر الأيوبي من المزايا التى ينبغى ان تكتمل فى الفارس الحق، وكانت تحدد من ناحية الترويض الجسدى فالقوة البدنية والالمام بفن مواجهة العدو^(٦).

(١) عبدالمنعم سلطان، المجتمع المصرى فى العصر الفاطمى، دار المعارف، ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٥ م، ص ٢١٤.

(٢) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ٩٦٨٩.

راجع : Ettinghausen R. La peinture Arabe, P. 55.

(٣) راجع : عبدالعزيز صلاح، الرياضة عبر العصور، ص ٦٨.

(٤) محفوظة فى المتحف الإسلامى بالقاهرة رقم : ٩٦٨٩.

(٥) عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٢٢١.

(٦) محسن محمد حسين، الجيش الأيوبي فى عهد صلاح الدين الأيوبي، الطبعة الاولى، ١٩٨٦ م، ص

ولقد انعكس اهتمام السلاطين والامراء فى العصر الأيوبي برياضة المصارعة بتصويرها على التحف التطبيقية وبصفة خاصة على التحف المعدنية حيث ظهرت هذه الرياضة على احدى جامات السطح الخارجى على بدن طست الملك العادل ابي بكر^(١). (شكل ٦).

فظهر منظر للمصارعة بين رجلين^(٢) احدهما قد أمسك بالآخر يريد طرحه على الارض بينما يحاول الآخر الافلات من هذا الوضع ويقاوم بشدة خشية الانبطاح على الارض ويلاحظ ان كلاهما قد ارتدى ملابس خاصة برياضة المصارعة من حيث وجود سروال المصارعة التبان^(٣) المعروف للجزء السفلى من الجسم ثم ملابس خفيفة وشفافة للجزء العلوى لاحدهما فى حين الآخر لا يرتدى ملابس فى الجزء العلوى من جسمه. كما ظهرت مناظر لرياضة المصارعة على بعض التحف المعدنية الموصلية التى انتجت خلال العصر الأيوبي منها ما يلى :

- صينية بدر الدين لؤلؤ المحفوظة فى ميونيخ حيث يظهر رسم يمثل مصارعين استطاع أحدهما ان يتغلب على منافسه فوضع رأسه أسفل ساقه اليمنى وجذب بيده اليمنى ساقه إلى الخلف^(٤). (شكل ٧).

(١) الطست محفوظ فى متحف اللوفر بباريس رقم ٥٩٩١.

(٢) راجع : Rice D.S. Inlaid., PP. 283-329., Migeon G., Manuel. II, P. 51., Wiet G., Rèpretoire P. 116.

(٣) يعتبر التبان (التبان : بالضم، والتشديد وهى سراول صغيرة مقدار شبر يستر العورة المغلظة فقط) هو اللباس الوحيد للمصارعين فى الشرق، ويتضح من تصاوير المخطوطات ورسوم مناظر المصارعة على مواد الفنون التطبيقية أن التبان هو الزى الرسمى للعبة المصارعة ومن التبان القصير ومنه الواسع الفضفاض. راجع : Dozy R. P. A., Dictionnaire Détaillé des noms des vêtements, Amsterdam, 1845, P. 93.

(٤) عبدالعزيز صلاح، المعادن الأيوبية فى مصر والشام، دكتوراه، ١٩٩٧، ص ٦٤.

ثالثاً: رياضة الفروسية على التحف المعدنية الأيوية

احتلت ألعاب الفروسية^(١) المكانة الكبرى بين الألعاب الرياضية فى مصر الإسلامية بصفة عامة وبمصر الأيوية بصفة خاصة، وذلك نظراً للطبيعة الحربية التى اتصف بها العصر الأيوبي، وما صاحب ذلك من ألعاباً مختلفة للفروسية، وسباقات الخيل بحيث اضحت من المقومات الأساسية للفرسان، ولقد تنوعت هذه الألعاب ما بين ركوب الخيل والرمى بالقوس والرمح، والسيف، ولعب الترس على الأرض وعلى الفرس، ورمى البندق، والقبق^(٢).

١- رياضة سباقات الخيل

ولقد اضحت رياضة سباقات الخيل من الرياضات الشهيرة فى مصر

(١) مما يجدر الإشارة إليه «أن ألعاب الفروسية كانت لها مكانة عالية فى المجتمع الإسلامى بصفة عامة وفى مصر الإسلامية بصفة خاصة نظراً لارتباطها المباشر بالحروب والإعداد لمواجهة الأعداء، وقد أدت هذه الألعاب إلى جانب دورها الحربى دوراً هاماً فى أوقات السلم فكثيراً ما أقيمت مباريات لألعاب الفروسية حضرها جمع غفير من النظارة وعلى رأسهم السلاطين والخلفاء كما برع عدد من الأمراء الذين تميزوا فى ألعابها. وتشتمل ألعاب الفروسية على ما يلى:

١ - رياضة سباقات الخيل.

٢ - رياضة المبارزة بالسيف.

٣ - رياضة الرماية.

٤ - رياضة المطاعنة بالرمح.

كما يندرج تحت هذه الأنواع أنواع أخرى نحو لعبة الدبوس، ورمى السيف من الرمح، ولعب الترس على الأرض والفرس. وحول رياضة الفروسية راجع: أبى بكر الدمشقى، الفروسية المحمدية، مخطوط، ١٦٠-١٧٥، أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٥٣م، ص ٢٥٣، الفتوة، ص ٦٣، الصايى، رسوم دار الخلافة، تحقيق ميخائيل عواد، بغداد، ١٩٦٤م، ص ٩١، محمد مصطفى، مخطوط فى تعليم فنون القتال والفروسية فى أواخر عصر المماليك الجراكسة، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، ١٩٦٦، ج ٣، مطبعة دار الكتب الحديثة، ١٩٧١م، ص ١٢١٧-١٢٠٠، نبيل عبدالعزيز، نشر وتحقيق مخطوط نهاية السؤال والأمنية فى تعلم أعمال الفروسية، دكتوراه، جامعة القاهرة، ١٩٧٢م، ج ٢، ص ١٧، محمد كامل علوى، الرياضة البدنية، ص ٥٨-٥٩، مؤلف مجهول، مخطوط شرح بغية الرامى، ورقة ٨-١٨، طيغنا الأشرفى، شرح غنية الرامى، مخطوط، ورقة ٤٨، السيد ادى شير، معجم الألفاظ الفارسية المعربة، بيروت، ١٩٨٠م، ص ٤٣، عبدالعزيز صلاح، الرياضة، ص ٩٨-١٢٢.

(٢) راجع : Ayalon D., Notes., P. 50.

الإسلامية بصفة عامة^(١) وعند الأيوبيين بصفة خاصة وقد بلغ الاهتمام بهذه الرياضة إلى حد كبير حيث تباروا في إقامة الحلبات الخاصة بالمسابقات واعداد الخيول المهرة حتى أصبح يوم السباق بمثابة العيد الذى يتتهج فيه الناس جميعا على اختلاف طوائفهم ورتبهم، بالإضافة إلى الجوائز والهبات التى كانت توزع فى مثل هذه الاحتفالات حيث كانت سباقات الخيل على رأس الألعاب الرياضية التى مارسها السلاطين والامراء الأيوبيين وانعكس ذلك على رسوم الفنون التطبيقية وخصوصا التحف المعدنية بالإضافة لتصاوير المخطوطات كما ظهرت مناظر العاب الفروسية على التحف المعدنية الأيوبية على النحو التالى :-

- إبريق عمر بن جلدك الموصلى غلام أحمد الذكى النقاش مؤرخ فى سنة ٦٢٣هـ / ١٢٢٥م ويظهر عليه مناظر رسوم الخيل فى أوضاع مختلفة^(٢).

- طست الملك العادل أبى بكر يحمل توقيع أحمد الذكى النقاش الموصلى، ومؤرخ فى سنوات : ٦٣٥ - ٦٣٧هـ / ١٢٣٨ - ١٢٤٠م ويظهر عليه رسوم الخيل فى أوضاع مختلفة بالإضافة لرسوم الخيل التى تشارك فى عمليات الصيد^(٣).

(١) كلمة خيل من خال الشئ يخال خيلا، وخيلة، وخالا، وخيلا، وخيلانا، ومخالة، ومخيلة، وخيولة فالخيل الفرسان والجمع أخيال، وخيول. والخيالة أصحاب الخيول، وقد سميت خيلاً لاختيالها فى المشية فهو على هذا اسم للجمع، والخيل جماعة الأفراس لا واحد له من لفظه كالقوم والرهط، ولقد عرف العرب عن الخيل أشياء كثيرة، وأطلقوا عليها أسماء متعددة قد تبلغ ألف كلمة فى لغتهم منها على سبيل المثال لا الحصر: الخيل، والصوافن، والصراهل، والمعربات التى تعرب إلى البيوت لكرمها، والجرد التى قد أصبحت فقصدت سدرتها وإذا سمن قصرت شعرته فيقال أجرد، والشواهم، والصافنات، ومقرب، ولاحق، وداحس، وذو العقال، وغراب، ومذهب، والشرب المدمرة. / الخ، أما لفظ الفرس فهو واحد الخيل، والجمع أفرس، والذكر والأنثى فى ذلك سواء، أما كلمة سبق فهى سبق، والقدمة فى الجرى وفى كل شئ والجمع الأسباق والسوابق والسبق. راجع: الشيخ البجيرى الشافعى، رسالة فى أوصاف الخيل، مخطوط، ورقة ٥، ابن سعد، الطبقات الكبرى، ج ٣، ص ٢٣، ابن الكلبي، أنساب الخيل، ص ١٣٣، أبو بكر بن البدر (المعروف بالناصرى)، كامل الصناعتين البيطرة والزرطقة، مخطوط، دار الكتب المصرية، رقم ٤ فروسية.، ابن رسلان، قطر السيل فى أمر الخيل، مخطوط، ورقة ١٤، ابن هزيل الأندلسى، حلية الفرسان، مخطوط، ورقة ٧٣، ابن منظور، لسان العرب، ج ٢، مادة خيل، ج ٥، مادة فرس، النويرى، نهاية الارب، ج ٩، ص ٣٤٧، واصف بطرس غالى، تقاليد الفروسية عند العرب، دار المعارف، ١٩٦٠، ص ١٦٨.

(٢) محفوظ فى : Metropolitan Museum of art No, 91-586.

(٣) محفوظ فى : متحف اللوفر رقم ٥٩٩١.

- طست الملك الصالح نجم الدين أيوب مؤرخ فى : ٦٣٧-٦٤٧هـ /
١٢٣٩-١٢٤٩م يظهر عليه رسوم حيوانات متنوعة فى حالة عدو^(١).

٢- رياضة المبارزة بالسيف^(٢) والمطاعنة بالرمح^(٣)

من أهم ألعاب رياضة الفروسية المبارزة بالسيف والمطاعنة بالرمح ، والتي لعبتا دورا كبيرا فى المجتمع الإسلامى فى مصر سواء على نطاق المجتمع العسكرى أو المجتمع المدنى ومن ثم انعكس اثره على رسوم التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات بصفة عامة وعلى التحف المعدنية الأيوية بصفة خاصة . ولقد كانت سيوف العصر الأيوبى ذات نصال مستقيمة وذات حدين وغير مدببة الطرف وهى بذلك تشبه السيوف الاموية والعباسية^(٤).

(١) محفوظ فى : Museum of the University of Michigan .

(٢) لقد كان السلاح عند العرب على اختلاف أنواعه من ألزم العدد للدفاع عن النفس حيث كانوا يستخدمونه فى حروبهم، وغزواتهم كما كان من ألزمها لهم فى ألعابهم، وضروب رياضتهم فكانت المبارزة بالسيف والرقص به من أحب ضروب الرياضة إلى نفوس العرب، وكان كلفهم بها شديداً حيث كان التدريب على استخدام السيف يجرى بصورة فنية تكفل للمتدرب كل تقدم فى هذا المجال، كما أن تعليم الضرب بالسيف كان يستوجب من المتدرب حمل السيف والعدو به، وكان العرب يلعبون ألعاباً حربية لا خطر فيها، ويدربوا جيادهم على هذه الألعاب كما كانوا يتقنون رياضة المبارزة. راجع: محمد كامل علوى، الرياضة البدنية، ص ١٢٨-١٣١، إحسان هنيدي، الحياة العسكرية عند العرب، دمشق، ١٩٦٤، ص ٨٦، واصف بطرس غالى، تقاليد الفروسية، ص ٢٠٦، مصطفى عبدالله شبيحة، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر بالسودان، وأربعة سيوف يمانية معاصرة، الناشر مكتب الجامعة للطباعة، ١٩٨٤م، ص ٦-٧، Ayalon David, Notes, P. 50.

(٣) الرمح : عود طويل فى رأسه حربة يطعن بها، ويختلف طول الرمح بين خمس أذرع وسبع، وربما زاد على ذلك والرمح قديم العهد وكثير الأنواع، أما السهم يكون من عود رفيع من شجر صلب فى طول الذراع تقريباً. راجع: الفاكهى، مناهج السرور والرشاد، مخطوط، ورقة ٥٨-٥٩، النويرى، نهاية الأرب، ص ٣٢٥، محمد كامل علوى، الرياضة البدنية، ص ١٣٢.

(٤) راجع: أونصال يوجل، السيوف الإسلامية وصناعتها، الكويت، ١٩٨٨م، ص ٥٦-٥٧ Zaky A., On Islamic Swords, Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Prof, K.A.C. Creswell, The American Uni. in Cairo, 1975, PP. 271-273.

ولم يصلنا من سيوف العصر الأيوبي^(١) سوى سيف ينسب إلى نجم الدين أيوب^(٢) طوله ٩٥ سم، وطول نصله ٨٣ سم، وتوجد عليه كتابة محزوزة على احد وجهى النصل، قرب الواقية نصها : «مما عمل برسم نجم الدين» كما نجد قرب الواقية اسم الصانع حيث ترك توقيعه على النحو التالى :- «عمل سالم بن على»^(٣).

ويستدل من واقية هذا السيف ان المقبض كان نموذجاً مبكراً لمقبض السيوف المملوكية السورية فى القرن الثامن الهجرى / الرابع عشر الميلادى^(٤). كما يتشابه السيف السابق مع رسوم السيوف على تصاوير المخطوطات والتحف التطبيقية خلال القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى حيث يظهر السيف ذات النصل المستقيم على التحف المعدنية الأيوبية التالية :-

- مبخرة الملك العادل ابي بكر^(٥). حيث يظهر على البدن احد الأشخاص يتمنطق بالسيف المستقيم الذى يتشابه مع السيف الأيوبي السابق.

- طست الملك العادل ابي بكر^(٦). حيث يظهر منظر المبارزة بالسيف على طست الملك العادل ابي بكر، فيظهر اثنان وقد امسك كل منهما بالسيف فى اليد اليمنى والترس فى اليد اليسرى كما ظهر احدهما وقد بدأ بتوجيه ضربة قوية نحو

(١) يكثر مؤرخو العصر الأيوبي من التحدث عن خزائن العتاد الحربى فى قلاع الشام ومصر ومن هؤلاء أبو عبدالله بن محمد الشهير بعماد الدين الكاتب الأصفهاني عند كلامه عن الملك العزيز عثمان ٥٩٥هـ / ١١٩٩-١٢٠٠م. حيث قال «انه لما عاد إلى مصر وشاهد الفتح والنصر - ترك خزانة سلاحه بالقدس كلها، ولم يقدر على حملها ونقلها وكانت أحمالاً وأثقالاً، وذخائر، وعدداً، ودروعاً، ونصولاً، وخوداً، ورماحاً، وآلات، وجميع أدوات الحروب». راجع: عبدالرحمن زكى، السيف فى العالم الإسلامى، مطابع دار الكتاب العربى بمصر، بدون تاريخ، ص ٦٢-٦٣، عبدالرؤوف عون، الفن الحربى فى صدر الإسلام، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م، ص ١٢٩، Zaky A., On Islamic Swords, PP. 271-273.

(٢) نجم الدين أيوب والد صلاح الدين الأيوبي توفى فى ٥٦٩هـ / ١١٧٣م.

(٣) محفوظ فى دار السلاح باستانبول، راجع: اونصال يوجل، السيوف، ص ٥٦.

(٤) راجع : ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م ص ٥٧.

(٥) محفوظة بمجموعة خاصة (مجموعة شريف صبرى بالقاهرة).

(٦) محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم : ٥٩٩١.

رأس الخصم الذى يتلقاها بالترس ويصوب إليه ضربة مضادة فى نفس اللحظة والمنظر مفعم بالحركة والحيوية .

- زهرية السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف^(١) حيث يظهر منظر رجلان امسك كل منهما بالسيف والترس واستعدا للمبارزة فى حين يحلق طائر فوق رؤوسهما .

كما يظهر رسم لهذا السيف على التحف المعدنية الموصلية التى انتجت فى خلال العصر الأيوبي منها ما يلى :

- رسم السيف على احدى جامات إبريق شجاع بن منعة الموصلية^(٢) حيث يظهر منظر للمبارزة بالسيف فيظهر منظر شخصان احدهما يمتطى صهوة جواده ويمسك بالسيف والدرع بينما الآخر يقف على الارض ممسكا بالسيف والدرع ويقترب من منافسه الذى استعد للمبارزة .

- رسم السيف على احدى جامات إبريق يونس بن يوسف^(٣) حيث يظهر منظر أشخاص يحملون السيوف على اكتافهم استعدادا للمبارزة .

- رسم السيف على بدن شمعدان بن فتوح الموصلية^(٤) . حيث يظهر على احدى جامات البدن رسم امير جالس القرفصاء يمسك بيده اليمنى سيفاً يتشابه مع سيوف العصر الأيوبي .

كما ظهر رسم سيف يتشابه بدرجة كبيرة مع شكل السيف فى العصر الأيوبي، فيظهر على وجه الورقة ٥٩ من مخطوط مقامات الحريري المؤرخة ٦٣٤ هـ / ١٢٣٧ م . حيث يظهر الوالى الجالس فى مقصورته متربعا فى سطوة يحيط به الحراس يحملون سيوفهم على اكتافهم^(٥) .

(١) محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم : ٤٠٩٠ .

(٢) محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن رقم ٦١ - ٦٩ - ١٢ - ٦٦ .

(٣) محفوظ فى : The Walters Art Gallery in Baltimore .

(٤) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

(٥) راجع : ثروت عكاشة، فن الواسطى، ص ٥٧ .

رابعاً: رياضة الصيد^(١) على التحف المعدنية الايوية

تمتد اصول رياضة الصيد إلى العصر الفرعوني حيث وجد على جدران المقابر مناظر واسعة وعديدة توضح هذه الرياضة^(٢)، وكذلك فهناك العديد من المناظر التي تصور رياضة الصيد والقنص على التحف المعدنية الساسانية حيث يظهر الصياد الذي يمتطى صهوة الجواد ويسير مسرعاً في حين تلوز الحيوانات بالفرار من امامه في نفس الوقت الذي يظهر الصياد وقد شد قوسه وصوب سهمه تجاههم^(٣).

ولقد استمرت هذه الرياضة عند العرب حيث اعتبروها اهم وسائل التسلية بالإضافة إلى كون الصيد رياضة مفضلة عند الشعوب الشرقية حيث كان معروفاً قديماً في الجزيرة العربية، واعتنوا به واخذوا على عاتقهم العناية به^(٤). وعندما جاء الإسلام اعتبر الصيد وسيلة مشروعة من وسائل كسب العيش، وأضاف إلى

(١) كلمة الصيد: من صاد، يصيد، صيدا، فهو صائد، ومصيد وأيضاً الصيد يصيده، ويصاده، صيدا إذا أخذه، وتصيد به بتشديد الياء المفتوحة، واصطاده وصاده إياه، ويقال خرج فلان يتصيد الوحش أى يطلب صيدها. راجع: ابن منظور، لسان العرب، ج٤، ص ٢٥٣٣.

(٢) كانت رياضة الصيد من أهم الرياضات عند المصريين القدماء فكان المصريون القدماء يخرجون لصيد السباع والفيلة والثيران الوحشية وأفراس النهر واعتاد النبلاء والعظماء أن يركبوا القوارب الصغيرة المصنوعة من البردي ويخرجون في رحلاتهم إلى أحراش الدلتا ومعهم أسرهم وخدمهم وذلك لصيد الأسماك والطيور. راجع: وليم نظير، العادات المصرية بين الأمس واليوم، دار الكاتب العربي، القاهرة، ص ٦٠-٦٦، محمد مصطفى حماد، الرياضة والمدينة والمواطن، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١، ص ١٩، عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٥١-٥٢.

(٣) Maurice S. Dimand, A review of Sassanian and Islamic Metalwork in a Survey of Persian Art, *Ars Islamica*. 8, 1941, PP. 103-104.

Hassan Z.M., Hunting as practised in Arab countries of the Middle Ages, Cairo, (٤) 1937, P. 10., Abd Ar-Ràziq A., La chasse au Faucon., P. 129.

آدابه ما هو أكرم للإنسان الصائد و ارحم للحيوان المصيد^(١). فقد اجاز الإسلام الاصطياد بجوارح السباع و بجوارح الصيد كالبازي^(٢)، والشاهين^(٣)، والصقر^(٤).

وبذلك كانت رياضة الصيد والبيزرة^(٥) من انواع اللهو البرئ الذى اخذ به

(١) لقد أقر الإسلام الصيد فهو فى الواقع متعة، ورياضة، واكتساب سواء أكان عن طريق الآلة كالنبلة والرماح أو عن طريق الجوارح كالكلاب، والصقور، ولم يمنع الإسلام الصيد إلا فى حالتين: حالة الإحرام بالحج أو العمرة لأنه يكون فى مرحلة سلام كامل لا يقتل ولا يسفك. فقال المولى عز وجل: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقْتُلُوا الصَّيْدَ وَأَنْتُمْ حَرَمٌ﴾. وقوله: ﴿وَحَرَّمَ عَلَيْكُمْ صَيْدَ الْبَرِّ مَا دُمْتُمْ حُرَمًا﴾. أما فى الحالة الثانية: هى الحرم فى مكة لأن الله جعل هذه المنطقة منطقة سلام وأمن لكل كائن حى يتنقل فى أرجائها أو يطير فى سمائها أو يبيت فى أرضها فهى كما قال النبى ﷺ: «لا يصاد صيدها ولا يقطع شجرها». وقد أباح الله سبحانه وتعالى الصيد حيث قال عز وجل: ﴿يَسْأَلُونَكَ مَاذَا أَحَلَّ لَهُمْ قُلْ أَحَلَّ لَكُمْ الطَّيِّبَاتِ وَمَا عَلَّمْتُمْ مِنَ الْجَوَارِحِ مُكَلِّبِينَ تُعَلِّمُوهُنَّ مِمَّا عَلَّمَكُمُ اللَّهُ فَكُلُوا مِمَّا أَمْسَكْنَ عَلَيْكُمْ وَادْكُرُوا اسْمَ اللَّهِ عَلَيْهِ﴾. وقوله عز وجل: ﴿أَحَلَّ لَكُمْ صَيْدَ الْبَحْرِ وَطَعَامَهُ مَتَاعًا لَكُمْ وَلِلْجَارِ﴾. وعن الأدوات المستخدمة فى الصيد فقد ذكر الله عز وجل: ﴿تَنَالَهُ أَيْدِيكُمْ وَرِمَاحُكُمْ﴾. ومما سبق يمكن القول بأن الإسلام أجاز ممارسة رياضة الصيد بكافة أنواعها وكذلك باستخدام أدواته على نحو الكلاب، والصقور، والرماح، والسهام، وغيرها من الأدوات المستخدمة فى رياضة الصيد. راجع: القرآن الكريم، سورة المائدة، آيات: ٤، ٩٤، ٩٥، ٩٦. ابن حجر، فتح البارى، ج ٥، ص ٢٣٩، القرضاوى، الحلال والحرام، ص ٢٨٩-٢٩٠، عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٢٧-٢٨.

(٢) الباز: هو أخطر طيور الصيد، ولل باز عائلة كبيرة مقسمة إلى البازى، والزرق، والباشق، والعصفى، والبدياق. راجع: النويرى، نهاية الارب، ج ١٠، ص ١٨٦.

(٣) الشاهين: هو أسرع الجوارح وأخفها جناحاً، واسمه بالفارسية «شودابه» وعربته العرب على ألفاظ شتى وهو ثلاثة أنواع: شاهين، وقطامى، وانيقى. راجع: الفاكهى، مناهج السرور والرشاد، مخطوط، ورقة ٧٤.

(٤) الصقر: يعتبر الصقر النوع الثالث من طيور الصيد والصقر ثلاثة أصناف وهى: صقر، وكونج، ويؤيؤ، الصقر من الجوارح وإن كانت العرب تسمى كل طائر يصيد صقراً. راجع: مؤلف مجهول، القانون فى علم البيزرة، مخطوط، ورقة ١٣.

(٥) البيزرة: كلمة فارسية تعنى علم الجوارح أو الجارح، من حيث صحتها ومرضها، ومعرفة العلام الدالة على قوتها فى الصيد، وأصلها بيزار، وعربت بازيار أى صاحب الباز. والبيزرة عند أهل الصناعة هى العلم بأحوال الجوارح، وهى فرع البيطرة التى هى طب الحيوان، وكذلك جاء لفظ من بزدارى أى القائم على البازى أو مالكة. كما أطلقوا البيزرة على علم حياز الباز، وتربيته ثم توسعوا فى مدلوله، وأطلقوا عليه علم حياة الجوارح ولعل كلمة البازيار شاع استعمالها لشدة اختلاط العرب بالعجم وبدأ هذا فى أوائل المائة الثانية من الهجرة، ولا يستلزم استعمال العرب اللفظ الفارسى فى أول عهدهم بالحضارة أن يكون منشأ هذا العلم بلاد الفرس، وربما نشأ هذا العلم فى الهند ثم انتشر فى الغرب بعد الحروب الصليبية، راجع: مؤلف مجهول، قانون علم البيزرة، مخطوط، ورقات ٩، ١٠، ١١. سعاد ماهر، البيزرة، البيزرة فى التاريخ والآثار، مجلة الدارة، العدد الأول، السنة الثانية، ١٩٧٧م، ص ٩٧، صلاح العبيدى، الصيد والقنص فى الآثار العربية من العصر العباسى، جامعة فؤاد الأول، مجلة كلية الآداب، العدد ٣٠٠، ١٩٨١، ص ١٣٦.

الخلفاء والامراء والسلاطين واهل بطانتهم^(١)، فقد كان الصيد فى مصر خلال العصر الفاطمى ٣٥٨-٥٦٧هـ/ ٩٦٩-١١٧١م اعتبارا كبيرا بحيث ظهرت مناظره على مواد الفنون المختلفه مثل الاخشاب و الخزف، والعاج، والمعادن، والبلور الصخرى^(٢).

ثم استمرت رياضة الصيد فى مصر يمارسها السلاطين والامراء حتى وصلت إلى العصر الأيوبرى حيث كان صلاح الدين الأيوبرى ٥٦٤-٥٨٩هـ / ١١٦٩-١١٩٤م شديد الشغف بهذه الرياضة فكان يخرج للصيد فى صحبة ابنائه^(٣). ولقد بلغت رياضة الصيد درجة عظيمة فى العصر الأيوبرى حيث انعكس اثره على المنتجات الفنية الأيوبيه فلم يقتصر الشغف بهذه الرياضة على السلاطين والامراء بل تعداه إلى الفنانين والمصورين الذين صوروا مناظرها وسجلوا صور ملوكهم وامرائهم وقد حمل كل منهم طائر الصيد وقد ظهرت مناظر الصيد على التحف المعدنية الأيوبيه بالطرق التالية:

اولا: الصيد بانبوبة النفخ (الزبطانة)

انبوبة النفخ هى آلة صامته تستعمل لصيد الطيور الصغيرة وقد شرحها «القلقشندى» تحت اسم « الزبطانة» حيث وصفها بأنها آلة من خشب مستطيلة كالرمح مجوفة من الداخل يجعل الصائد بندقة من طين صغيرة فى فيه، وينفخ بها فيها فتخرج منها بحددة فتصيب الطير فترميه، وهى كثيرة الإصابة^(٤).

وظهرت مناظر الصيد بهذه الطريقة على الجامة الخامسة من الجمامات الوسطى على إبريق احمد الذكى النقاش الموصلى حيث يتوسطها رسم شجرة

(١) راجع: فيليب حتى، تاريخ العرب، ج٢، ١٩٥٠م، ص ٩٦، أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص ١١٦.

(٢) راجع: عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٨٤، ٢٣٤.

(٣) راجع: Hassan Z.M., Hunting., P. 10., Abd Ar-Ràziq A., La chasse au Faucon., P. 129.

(٤) راجع: القلقشندى، صبح الأعشى فى صناعة الإنشاء، ج٢، الطبعة الثانية، طبعة مصورة عن دار الكتب المصرية، ١٣٤٦هـ/ ١٩٢٨م، ص ١٣٨، Rice D.S., Inlaid., PP. 295-299.

يقف عليها طائرین ، وإلى یمین ویسار تلك الشجرة شخصان الأيمن یمسك بیده كأسا والأخر یصطاد طائرا بواسطة أنبوبة النفخ^(١) (شكل ٨) .

وكذلك ظهرت نفس المناظر على إبریق آخر لأحمد الذكى النقاش حیث یظهر على الشریط الثالث من زخارف البدن رسوم مناظر الصيد كما یضم بین كل ضلع من أضلاعه رسوم شخصین یصطادون بواسطة السهام وآلة النفخ^(٢) .

كما ظهرت انبوبة النفخ على تحف معدنية موصلية حیث ظهرت على العقد الخامس على إبریق ابراهیم بن موالیا شخصین یقفان أسفل شجرة مورقة ویقف على أحد فروعها طائر ویبدو أحدهما وهو یحاول اصطياد الطائر بواسطة انبوبة النفخ بینما الآخر یضع یده على جذع الشجرة ویتابعه^(٣) . (شكل ٩) .

ثانیا : الصيد باستخدام طيور وحيوانات الصيد

ظهرت مناظر الصیادین وهم یصطادون باستخدام طيور الصيد الجارحة^(٤) أو حیواناته^(٥) على التحف المعدنية الأیویة التالية :

طست الصالح نجم الدین آیوب ، و على طست داود بن سلامه الموصلى ، شمعدان داود بن سلامه الموصلى ، شمعدان ابی بكر بن حاج جلدك الموصلى ، صينية الصالح نجم الدین آیوب ، كما ظهرت مناظر عديدة و متنوعة على زهرية السلطان الناصر صلاح الدین یوسف و على كوب على هیئه الكأس ، وعلبة الملك العادل ابی بكر .

(١) محفوظ فى متحف کلیفلاند : Cleveland Museum of Art .

(٢) محفوظ فى متحف همبورج بأمریکا Homberg Collection .

(٣) محفوظ فى متحف اللوفر رقم : K3435 .

(٤) راجع : أحمد عبدالرازق ، وسائل التسلیة ، ص ١٢٠-١٢٣ .

(٥) عن الصيد باستخدام حیوانات الصيد . راجع : السید عبدالعزیز سالم ، صور من المجتمع الأندلسى فى عصر الخلافة الأموية وعصر دویلات الطوائف من خلال النقوش المحفورة على علب العاج ، مجلة كلية الآثار ، الكتاب الذهبى ، القاهرة ، ١٩٧٨م ، ص ١٢١-١٣٤ .

ثالثا : الصيد باستخدام ادوات الصيد المختلفة

كما تظهر مناظر الصيد باستخدام الأدوات المختلفة مثل الرماح والاقواس والنبال، والسهام على التحف المعدنية الأيوية كالآتى :

- إبريق عمر بن جلدك غلام احمد الذكى النقاش حيث يظهر على المساحات العليا المحصورة بين الجمامات رسوم أزواج من الصيادين يمسكون رماحا طويلة.

كما تظهر مناظر الصيد على طست الملك العادل ابى بكر حيث شغلت جامتان برسم صياد على فرسه وقد نقشت رسوم تلك الجمامات على أرضية ذات زخرفة نباتية^(١).

ولعل السبب فى ظهور مناظر الصيد بكثره على التحف المعدنية الأيوية يرجع إلى ان كثيرا ما كان السلاطين يطلبون من الفنانين والصناع ان يصوروا صقورهم أو يصوروهم مع صقورهم وبازاتهم، وغيرها من الطيور المستخدمة فى الصيد بل انهم كانوا يصطحبونهم فى رحلات الصيد نفسها حتى يصوروا وقائع مناظر الصيد على الطبيعة^(٢). وكذلك تعتبر الموسيقى والتطريب اهم وسائل الصيد التى استعملت منذ اقدم العصور والسبب فى اصطحاب الموسيقيين والمغنيين فى رحلات الصيد فبالاضافه لاستخدامه للتسلية والتخفيف على القائمين بالصيد فقد كان السبب الأساسى منه هو استمالة الحيوانات والطيور^(٣).

(١) راجع : أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص ١٢١.

(٢) صلاح العبيدى، الصيد والقنص، ص ١٣٧.

(٣) صلاح أحمد البهنسى، مناظر الطرب فى التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى، ماجستير، مخطوط، كلية الآثار جامعة القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٧٩.

مناظر الطرب ورجال البلاط^(١)

ظهرت مناظر الطرب و الموسيقى على العديد من التحف المعدنية الأيوبية، ورسمت عليها رسوم الموسيقيين و الموسيقيات مع الاتهم الموسيقية المختلفة مثل العود، والقيثارة، والدف، والناي، وغيرها كما ظهرت مناظر الراقصين والراقصات فى وضعيات مختلفه و كذلك راقص البهلوانات بالإضافة إلى مناظر رجال البلاط من حيث ظهور الامير الجالس على العرش يحيط حوله الحراس والخدم والمغنين والموسيقيين ويتقدمه غالبا رسوم الحيوانات ولاعبى البهلوانات^(٢). يظهر منظر لرسوم الموسيقيين على احدى جامات إبريق احمد بن عمر المعروف الذكى النقاش^(٣)، حيث يظهر فيها موسيقيين احدهما يضرب على العود والاخر يعزف بالزمار، ويجلسان على ارضية نباتية كما يظهر فى الصورة عددا من الطيور. كما يظهر فى جامات الصف الأسفل رسم لموسيقيين وراقصين فى وضعيات مختلفة^(٤). وايضا يوجد على شريط بدن إبريق عمر بن جلدك^(٥)،

(١) ليس غريباً أن تغدو قصور الطبقة الحاكمة محوراً لكثير من القصص التى امتزجت فيه الحقيقة بالخيال، لما كانت تحتويه من فاخر الأثاث، ولما كان يجرى فيه من مجالس متنوعة للأدب والشعر، والقصص، والشراب والطرب، وقد أقبل عليها الخلفاء والحكام لترويح النفس من مشاغل الدولة، والتى لم تكون تخلو من النوادر والمداعبات وأيضاً لم تخلو هذه المجالس من مجالس للشراب والطرب والرقص، وكانت تعقد عادة فى البساتين والمنتزهات وفى أفنية القصور وتدار فيها كؤوس الخمر التى حلت محل ماء الورد ولقد أقبل الفاطميون فى مصر على مجال الشراب والطرب التى نجدها أيضاً ممثلة على بعض التحف التى وصلتنا من هذا العصر، بالإضافة إلى أنه لم يخل مجتمع سلاطين الأيوبيين والمماليك من هذه الظاهرة، بل جرت العادة كذلك على أن يكون لكل سلطان أو أمير جوقة من المغانى فى داره، كما أقبل بعض السلاطين على تقريب أرباب الموسيقى والغناء من مجالسه، وبعد الرقص من أهم مستلزمات مجالس الشراب والطرب التى كانت تعقد فى قصور الطبقة الحاكمة. راجع: ابن الأثير، الكامل، ج٦، ص١١، المقرئى، الخطط، ج٢، ص٥٣، المسعودى، مروج الذهب، ج٢، ص٥١، ابن حجر، الدرر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة، حيدر أباد، ١٩٢٩، ج٣، ص٢٦٥، ابن تغرى بردى، النجوم، ج٥، ص١٧٨، أحمد عبد الرازق، الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، ج١، القاهرة ١٩٩٠، ص ٢٥٤-٢٥٥.

(٢) كانت تعقد مجالس الشراب والطرب فى البساتين والمنتزهات وأبهاء القصور، وتدار فيها كؤوس الخمر التى حلت محل ماء الورد المذكور فى قصائد العرب، رغم نهى القرآن عن تناولها، واستمرت مجالس الشراب والطرب من الأمور المألوفة فى العصر الأيوبي، راجع: أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص ٨٦-٩٠.

(٣) محفوظ فى متحف كليفلاند Cleveland Museum of Art.

(٤) راجع : Rice, Inlaid, P. 283-289.

(٥) محفوظ فى Metropolitan Museum of art NO. 91-1-586.

وهذا الشريط ينقسم إلى قسمين يحتوى على مناظر البلاط على خلفية عارية اما الصف السفلى فيمثل رسوم للموسيقيين والمغنيين وهم يحملون الاتهم الموسيقية المختلفة^(١)

وقد ظهرت مناظر الرقص سواء رقص حيوانات أو رقص أشخاص على طست الملك العادل ابى بكر^(٢)، حيث ظهر على احدى الجامات على السطح الخارجى اثنين من القروود فى أوضاع راقصة ومتقابلين يمسك احدهما بكأس يرفعه إلى أعلى وخلفهما يوجد طائرين ناشرا اجنحتهما وقد رسم المنظر على ارضية ذات زخارف نباتية بينما يظهر على جامه اخرى منظر رقص بين شخصين وقد رسم المنظر على ارضية ذات زخارف نباتية ويعلو رأسهما طائر^(٣). وقد ظهر رسم لفتاة راقصة فى حركات متنوعة وموسيقيين يعزفون على الدف (شكل ١٠).

كما وجد هذا المنظر على احدى جامات طست الملك الصالح نجم الدين أيوب^(٤) بالإضافة إلى وجود رسم يمثل منظر شراب حيث يظهر شخصين جالسين يرتديان فوق رأسهما العمام وأحدهما يحيى الآخر برفع كأس الشراب^(٥).

وكذلك يوجد اربعة جامات مفصصة على السطح الخارجى لطست الملك الصالح نجم الدين أيوب^(٦) شغلت برسوم الموسيقيين فى أوضاع مختلفة على النحو التالى :

الجامه الاولى : يظهر بها شخص جالس يلعب على العود.

الجامه الثانية : يظهر بها شخص جالس يعزف على الناي.

(١) راجع : Rice, Inlaid, P. 317-318.

(٢) محفوظ بمتحف اللوفر بباريس، رقم ٥٩٩١.

(٣) Rice, Inlaid, P. 283-329.

(٤) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم: ١٥٠٤٣.

(٥) راجع : Izzi W., An Ayyubid.. PP. 256

(٦) محفوظ بمتحف الفريز جاليرى بواشنطن.

الجامه الثالثة : يظهر بها شخص جالس يضرب على الدف^(١).

الجامه الرابعة : يظهر شخص جالس يعزف على القيثارة^(٢).

وكذلك ظهرت مناظر الطرب و الشراب و الموسيقيين على طست داود بن سلامه الموصلى^(٣) حيث زخرف قاع الطست بشكل دائره يتوسطها رسم أمير جالس على العرش وحوله اثنين من اتباعه وامامهما فهدين متدابرين يلى هذه الدائره شريط شغل بمناظر الموسيقيين الذين يعزفون على الاتهم الموسيقية المختلفة مثل الناي و الدف^(٤).

كما توجد رسوم الموسيقيين على مبخرة من خليط من المعدن و مكفته بالفضة يزخرف البدن شريط عريض محفور بين شريطين ضيقين من الزخرفة المجدولة هذا الشريط عليه سبع جامات دائريه تحتوى كل جامه على رسوم موسيقيين وراقصات^(٥).

بالإضافة للرسوم السابقة فقد ظهرت مناظر الطرب والشراب ورسوم الموسيقيين والراقصات على بعض التحف المعدنية الموصلية التى ترجع لنفس الفترة الزمنية منها على سبيل المثال :

مناظر البلاط ورسوم الموسيقيين على إبريق شجاع بن منعة الموصلى منظر لأمر معمم ذو وقار جالس على العرش يحمل قوسا باليد اليمنى وباسطا اليسرى

(١) لم تبرح الشام تخرج من رجال الموسيقى والغناء رجالاً كانوا بهجة عصورهم منهم: أبو زكريا يحيى البياس وهو من أطباء صلاح الدين الأيوبي الذى اشتهر بالغناء واللعب به، ومن اقترن اسمه باسم أبي نصر الفارابي فى ميدان الموسيقى والغناء رشيد الدين بن خليفة الذى قيل عنه أنه كان أعرف أهل زمانه بالموسيقى واللعب بالعود وأطيهم صوتاً ونغمة، وهناك علم الدين قيصر الذى أخذ الموسيقى عن الفيلسوف كمال الدين موسى الموصلى، ومن الموسيقيين الذين برعوا فى هذا الفن فى بلاد الشام فى القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى الجمال البستى الذى كان يعشق آلة الحفانة «القيثارة» ويجيد اللعب عليها، وكان يشغل فى نفس الوقت وظيفة الخطابة بجامعة التوبة بمدينة دمشق فى عهد الملك الأشرف صاحب دمشق، على أن أهل دمشق كرهوا أن يكون خطيب جامع مغنى وموسيقى فى نفس الوقت. فوضعوا قصائد من الشعر للتعريض به: راجع: أحمد رمضان، المجتمع، ص ١٠١-١٠٢.

(٢) راجع : Atil E., Islamic Metalwork., PP. 137-147.

(٣) محفوظ بمتحف الفنون الزخرفية بباريس رقم : ٤٤١١.

(٤) راجع : Migeon G., Manuel., PP. 52.

(٥) Allan J.W., Metalwork., PP. 66-68.

فى حين يقف إلى جانبہ شخص يقدم له اثناء ورسم المنظر على ارضية من الاوراق النباتية^(١).

منظر اخر يمثل جاريتان احدهن ترتدى نقابا^(٢) على وجهها وتقوم بالعزف على العود فى حين الاخرى تضرب على الدف، وترتديان الملابس الفضفاضة وقد رسم المنظر على ارضية ذات زخارف نباتية^(٣). (شكل ١١) بالإضافة إلى وجود منظر اخر لاثنتين من الموسيقيين احدهما يعزف على آلة الهارب (القيثارة) والاخر يعزف بالناي وقد رسم المنظر على ارضية نباتية. ومن الاشياء الطريفة على هذا الإبريق وجود رسم يمثل قرد راقص^(٤). ويظهر منظر الامير الجالس على العرش على إبريق يونس بن يوسف الموصلى حيث يشاهد على احدى جامات البدن امير جالس على العرش و حوله اثنتين من الحرس اللذان يحملان الصوالمه فى حين يتقدم المنظر رسم اسدين متعاكسين ورسم المنظر على ارضيه ذات زخارف نباتيه . كما يظهر منظر لاثنتين من الموسيقيين يجلسان فوق منصه ويظهر احدهما وهو يعزف على الناي والاخر على العود فى حين تتوسطهما رسم شجره فوقها طائرين متقابلين كما رسم المنظر على ارضية نباتية من الاراييسك^(٥). كما يوجد منظر على إبريق على بن عبد الله يمثل موضوع شخص جالس على العرش^(٦).

و نفس المنظر وجد ايضا على الطست المنسوب إلى على بن عبد الله الموصلى بالاضافة إلى رسوم الموسيقيين^(٧).

(١) راجع : Wiet G., Répertoire., XI, P. 29 .

(٢) النقاب هو أن تعمد المرأة إلى برقع فتقب منه موضع العين. راجع : Dozy R.P.A., Dictionnaire. P. 424.

(٣) راجع : سلوى المغربى، الكوفية لدى العرب عبر الإسلام، المتحف العربى، العدد الأول، السنة الثانية، ١٩٨٦م، ص ٤٧.

(٤) راجع : العبيدى، التحف المعدنية، ص ٥٧-٦٧.

(٥) راجع : Ettinghausen R., The Iconography., PP. 588-589.

(٦) Rice D.S., Inlaid, PP. 311-312.

(٧) العبيدى، التحف المعدنية، ص ٨٠-٨٤.

وظهرت مناظر الطرب والشراب والموسيقيين على شمعدان ابن فتوح الموصلى حيث حملت شريطين من مناظر الطرب والشراب و الرقص على ارضية من فروع نباتية حلزونية ويظهر بعض هؤلاء الموسيقيين وهم يعزفون على آلاتهم الموسيقية، وغيرهم يشربون من كؤوس يحملونها بأيديهم بالإضافة إلى مناظر الرقص^(١).

كما شغلت احدى جامات صينية بدر الدين لؤلؤ^(٢) برسم يمثل منظر موسيقى جالس يلعب على العود وكذلك ظهر على الشمعدان المنسوب اليه^(٣) رسوم أشخاص جالسين بأوضاع مختلفة تمثل موضوعات الطرب و الشراب والغناء وقد رسمت على ارضية ذات زخارف نباتية^(٤).

وايضا ظهرت مناظر الموسيقيين وهم يعزفون على آلاتهم الموسيقية على شمعدان من النحاس المكفت بالفضة، حيث ظهر رسوم الموسيقيين وقد جلسوا على اريكة وامسك احدهما بالعود والآخر أمسك بالقيثارة كما ارتديا الملابس العربية الفضفاضة كما ظهر كذلك رسوم البلاط^(٥).

كما انفرد شمعدان ابي بكر بن حاج جلدك برسوم الحكام الجالسين على العرش حيث نستطيع ان نرى حاكم يجلس على عرشه و يمسك بيده كأسا ويلبس عمامة بصلية الشكل كما تظهر أرجل كرسى العرش الامامية على شكل أسدين فى اتجاهين مختلفين، بينما يقف على جانبي العرش تابعين احدهما يمسك رمح نهايته مثلثة الشكل بينما الآخر يضع احدى يديه فوق الأخرى كما يجلس فى أسفل الجامات رسوم الموسيقيين^(٦).

(١) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم : ١٥١٢١.

(٢) راجع : Sarre V.F., Berchem M.V., Das Metallbecken des Atabek Lu'Lu., P. 19.

(٣) محفوظة فى متحف الأرميتاج فى بللنجراد بروسيا رقم : UPL 498.

(٤) تتشابه هذه المناظر مع التصويرة التى تمثل «بدر الدين لؤلؤ» فى مجلس طرب، من مخطوط كتاب الأغاني لأبى الفرج الأصفهاني، محفوظة فى المكتبة الأهلية باستانبول نسخة «محمد أبى طالب البدرى» فى سنة ١٢١٤ هـ / ١٢١٧-١٢١٨ م راجع : Rice, The Brasses of Badr al-Din Lu'Lu', PP. 627-628.,

The Aghani., P. 128.

(٥) محفوظ بمتحف معهد العالم العربى رقم : AL 82-08.

(٦) راجع : Art de L'Islam. P. 104.

كما ظهرت مناظر أشخاص فى أوضاع راقصة بالإضافة إلى مناظر الطرب والموسيقى على صينية الصالح نجم الدين أيوب^(١).

وفى إحدى جامات فاظة السلطان الملك الناصر يوسف^(٢) رسم أمير جالس القرفصاء يمسك بيده اليمنى سيفاً واليسرى يحمل كأس وعلى يمينه ويساره حارسين يحمل كل منهما صولجان كما يتقدم المنظر ثلاث موسيقيين عازف الناي وراقص الألعاب البهلوانية، وسيدة تضرب على الدف أو ربما تصفق بكلتا يديها^(٣). ومن المناظر الأخرى المتعلقة بمنظر البلاط منظر أمير جالس على العرش ويتقدم منه شخص ذو وقار وله لحية طويلة ليقبل يده أو ملابسه فى حين يظهر بالقرب منهما منظر الحارس الذى يمسك بالسيف أو الحربه ولقد ظهر هذا المنظر على القطعتين التاليتين :

إبريق شجاع بن منعه الموصلى حيث ظهر على إحدى الجامات البدن أمير جالس على العرش ويرتدى العمامة العربية والملابس الفضفاضة فى حين يقترب منه شخص ذو وقار ولحية ليقبل يديه ويظهر بجوارهما حارس يمسك بالحربة الطويلة. (شكل ١٢). إبريق يونس بن يوسف الموصلى حيث يظهر على إحدى جامات البدن جامة شغلت برسم أمير جالس على العرش ويقترب منه شخص ذو لحية طويلة وينحنى ليقبل يديه فى حين يقف حارس بجوارهما يمسك بسيف طويل. (شكل ١٣) و يلاحظ تشابه هذان المنظران مع تصويره من مخطوط الأغاني^(٤) حيث يظهر منظر الأمير الجالس على العرش ويقترب منه شخص ليقبل يديه ويظهر بجوارهما حارس يمسك بالحربة الطويلة والأمير

(١) محفوظة بمتحف اللوفر بباريس رقم : MAO 360.

(٢) محفوظة بمتحف اللوفر بباريس رقم : ٤٠٩٠.

(٣) راجع : Migeon G., Les cuivres Arabes., PP. 462-474.

(٤) مخطوط كتاب الأغاني لأبى الفرج الأصفهاني مؤرخ لسنة ٦١٤هـ / ١٢١٧-١٢١٨م، ومحفوظ فى

المكتبة الأهلية باستانبول، راجع : Rice., The Aghani., PP. 128-134.

بالتصويرة يمثل بدرالدين لؤلؤ^(١) لذا من المرجح ان يكون المنظران السابقان يمثلان ايضا الامير «بدر الدين لؤلؤ» وذلك للتشابه الكبير بين المناظر الثلاثة من حيث الموضوع وطريقة تنفيذ رسمه بالإضافة إلى انه من الثابت ان كل من إبريق شجاع بن منعة، و يونس بن يوسف قد صنع في مدينة الموصل حيث يحملا مميزاتها الفنية.

مناظر الحرث والزراعة^(٢) على التحف المعدنية الايوية

لقد ظهرت مناظر الحرث والزراعة على جامات إبريق احمد الذكى النقاش حيث رسم فلاح يمسك بالمحراث الذى يشده اثنين من الحيوانات ليقوم بحرث الارض، وقد رسم المنظر على ارضية نباتية كما يتوسط رسم شجرة مثمرة يعلوها رسوم الطيور والثمار^(٣). (لوحة ٦٠).

كما يظهر منظر اخر يمثل الحرث والزراعة بأسلوب اخر حيث يشاهد على احدى جامات الإبريق السابق رسم فلاح يمسك بالمحراث اليدوى الذى يشبه الجاروف^(٤) ويضع طعامه فى ما يشبه الحقيبة التى يعلقها على احدى فروع الشجرة التى تتوسط الجامة كما يظهر فى نفس الجامة منظر الصياد الذى يصطاد الطيور بالسهم والقوس. فى حين يتشابه هذا المنظر مع منظرين على شمعدان ابى

(١) مما يؤكد ذلك أن الأمير «بدر الدين لؤلؤ» كان مدبر الدولة وله الكلمة العليا وصاحب الأمر الفصل فى الموصل منذ سنة ٦١٥هـ / ١٢١٨م، واستمر حتى وفاة آخر ملك اتابكى سنة ٦٣٠هـ / ١٢٣٢م حيث نصب نفسه ملكاً مستقلاً. راجع: سوادى عبد محمد الرويشيرى، إمارة الموصل، ص ٤٠، سعيد الديوه جى، الموصل فى العهد الاتابكى، ص ٤١-٤٤.

(٢) من المعروف أن الزراعة فى بلاد الشام كانت تعتمد إلى حد كبير على الأمطار ونزول الغيث، وقد اصطالحوا على أن يقولوا للأرض أحمر وأخضر، يصفون بالأحمر الكراب، أى حرث الأرض فيكون لونها أحمر والأخضر أى الزراعة ومن ثم فإن الحراج بالشام يجبى تبعاً لمواعيد نزول الأمطار. راجع: أحمد رمضان، المجتمع، ص ١٢٩.

(٣) محفوظ فى متحف كليفلاند Cleveland Museum of Art.

(٤) يتشابه شكل الجاروف هنا مع شكله على تصويرة تمثل أبو زيد السروجى والحارث بن همام وهم يبرون على قرية، حيث يشاهد فى القسم العلوى منها منظر فلاح يحمل الجاروف ويهم بالخروج من داره. من مقامات الحريرى للواسطى. المؤرخ فى سنة ٦٣٥هـ / ١٢٣٧م. راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى، ص ٨٩-٩٠.

بكر بن حاج جلدك حيث توجد على احدى الجامات منظر فلاح يمسك بالمحراث
فى حين يشاهد أعلى الشجرة المثمرة شخص يقوم بعملية قطف الثمار، ويظهر
على جامة اخرى اثنين من الفلاحين يحملنا المحراث احدهما يحرث الارض
والآخر يحمل المحراث فوق كتفه فى حين يشاهد شخص ثالث يقطف الثمار من
فوق الشجرة^(١). (شكل ١٤).

كما ظهرت مناظر الحرث والزراعة على تصويرة من مخطوط كتاب
الترياق^(٢) حيث قسمت التصويرة إلى قسمين يظهر فى القسم العلوى من اليمين
رسم اثنين من الفلاحين يمسكنا بالمحراث اليدوى ويقومنا بحرث الارض
وبجوارهما شخص ثالث يقوم بحصاد الزرع فى حين يقترب منهم شخص رابع
يحمل الطعام لهم اما الشخص الخامس فهو صاحب الحقول حيث يجلس
ويراقب الجميع، والقسم الأسفل من التصويرة يظهر بها مناظر الفلاحين
والحيوانات والجميع يقومون بعملية الحرث والزراعة^(٣).

(١) راجع : Rice., The Oldest., PP. 336-340 .

(٢) ظهرت مناظر الحرث والزراعة فى مخطوط كتاب الترياق لجالينوس، مؤرخ لسنة ٥٩٥هـ / ١١٩٩م،
محفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس رقم: ٢٩٦٤ عربى. راجع: زكى حسن، أطلس الفنون، شكل ٨٥٩.

(٣) راجع : Rice., The Oldest., PP. 336-340 .

مناظر السيدات اللاتي يتزين^(١) أمام المرأة^(٢)

يعد هذا الموضوع من الموضوعات التي لم تنفذ بكثرة على مواد الفنون التطبيقية وعلى تصاوير المخطوطات ولقد رسم هذا الموضوع على التحف المعدنية الأيوية على شكل سيدة تمسك بالمرأة وتحيط بها خادماها اللاتي يحملن أدوات التجميل و الزينه وقد ظهر هذا المنظر على تحفتين :

الأولى : إبريق احمد الذكى النقاش^(٣) حيث رسم سيدة تجلس على تخت وتحمل فى يديها اليسرى مرآة فى حين يقف بجانبها خادمتان احدهن تحمل صندوق الزينة، والاخرى تمسك بإناء كما رسم فوق رؤوسهن طاووسان، وأسفل منهن رسم كلب الصيد، ورسم المنظر على ارضية من الزخرفة النباتية^(٤). (لوحة ٦١).

(١) اهتمت المرأة بزيتها وكانت زينة المرأة فى جميع العصور وفى جميع الاقطار أمراً مرغوباً. ولقد نزل القرآن الكريم ووجد أن الدين الإسلامى لم يضيق عليهم فى حياتهم الاجتماعية حيث نزلت الآية الكريمة ﴿قل من حرم زينة الله التى أخرج لعباده والطيبات من الرزق﴾ صدق الله العظيم. راجع: ظافر القاسمى، الحياة الاجتماعية عند العرب، دار النفائس ببيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١، ص ١٦٨.

(٢) من الصناعات التى اشتهرت بها بلاد الشام دون الكثير من بلاد العالم الإسلامى صناعة المرايا، خاصة فى صيدا، وكانت المرايا فى العصور القديمة والوسطى من المعدن المصقول اللامع لاسيما من البرونز أو النحاس أو الفضة، ومن المرجح أن المرايا الزجاجية لم يذع استعمالها قبل العصر المسيحى، وإن كان من الثابت أن مدينة صيدا كانت تصنعها منذ العصر الرومانى، وإن كانت المرأة الزجاجية أو البلورية عبارة عن لوح من البلور تغطى وجهه الخلفى طبقة من الفضة أو القصدير تلتصق تماماً بسطح البلور الأملس فإن المرأة المعدنية تعكس صور الأشياء بواسطة سطحها الأمامى. والمرأة المعدنية التى صنعت فى بلاد الشام عبارة عن قرص مستدير يتفاوت قطره بين ٨-١٢ سم مصنوع من البرونز، وله فى معظم الأحيان مقبض مصنوع من قطعة واحدة مع القرص نفسه أو مضافاً إليه. وللقرص وجهان وجه مصقول يعكس صور الأشياء ووجه عليه زخارف بارزة من عناصر آدمية وحيوانية وهندسية تزينها كتابات كوفية ونسخية، وعلى بعض هذه المرايا رسوم آدمية أو حيوانية أو رسوم صيد أو رسوم منطقة البروج أو غير ذلك من الرسوم التى تبدو فيها مهارة الفنان فى إعداد الزخرفة لتلائم المساحات الدائرية، راجع: جمال محرر، المرايا المعدنية الإسلامية، فصله من مجلة كلية الآداب، مجلد ١، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٥٣م، زكى حسن فنون الإسلام، ص ٥٢٥، أحمد ممدوح حمدى، معدات التجميل بمتحف الفن الإسلامى، دار الكتب بالقاهرة، ١٩٥٩م، ص ٧٤.

(٣) محفوظ فى متحف كليفلاند Cleveland Museum of Art.

(٤) راجع : Rice, Inlaid., P. 293.

الثانية : إبريق شجاع بن منعة الموصلی^(١) حيث يظهر على إحدى جامات البدن جامة مفصصة شغل داخلها رسم سيدة تنظر في المرآة وتقف بجوارها خادمتها تحمل صندوق التزين بين يديها، والسيدة والخادمة يرتديان الملابس الطويلة الفضفاضة كما تحيط العضاضة حول اذرعتهن، ورسم المنظر على ارضية من الزخرفة النباتية . (لوحة ٦) كما ظهرت مناظر أخرى متعلقة بالسيدات تمثل مناظر الحب والغرام حيث رسم على إبريق احمد الذكى النقاش السابق منظر يمثل سيدة مستلقاة على اريكة وتضع يدها اليمنى أسفل راسها ويدها اليسرى امامها في حين يقترب منها شخص ليقدّم لها وردة كما تقف خادمتها على مقربة منهما تحمل قنينة العطور، ورسمت بالقرب منهم شجرة مورقة، وكذلك رسم طائر^(٢). ومن مناظر الحب والغرام منظر على إبريق شجاع بن منعة حيث يمكن مشاهدة رجل وامرأة يركبان جملين متقابلين ويظهر الرجل وهو يمد يده اليمنى ليمسك يد السيدة، وقد وفق المصور حين جعل راس الجمل الذي يركبه الرجل متقدما ورافعا راسه نحو السيدة في حين جعل الآخر يخفض راسه إلى أسفل في خجل وهو ما تتسم به المرأة العربية كما رسم المنظر على ارضية نباتية بالإضافة لرسم الطيور والحيوانات الأليفة^(٣).

رسم الهلال على التحف المعدنية الأيوية

من الرسوم التي نلاحظها على التحف المعدنية الأيوية وبصفة خاصة التحف الموصلية رسم الهلال بين ذراعى شخص جالس^(٤) وقد أثار هذا النقش نقاشا بين المشتغلين بالفنون الإسلامية، فذهب بعضهم إلى احتمال كون الرسم المذكور

(١) محفوظ بالمتحف البريطاني بلندن.

(٢) ذهب «العيدي» في وصف هذه الجامة إلى وجود سيدة مضطجعة على سرير وقد جلس عند قدميها شخص يقوم بعملية تدليك لجسمها في نفس الوقت الذي ذكر فيه أن «معالمه» على حد قوله غير واضحة في حين افترض (Rice) أن هذا الشخص يقدم كأساً أو وردة إلى تلك السيدة. راجع: Rice, Inlaid., PP. 295-296. العيدي، التحف المعدنية، ص ٤٠، ٤٥.

(٣) راجع: Rice, Inlaid., PP. 295-296.

(٤) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٤٢.

شعارا لاحد افراد اسرة زنكى^(١) وربما كان شعارا لبدر الدين لؤلؤ^(٢) نفسه
واعترض «Rice» على ذلك الراى بالحجج الاتية :

١- ان لقب الشرف الخاص ببدر الدين لؤلؤ كان «بدر الدين» الذى يعنى
(القمر فى تمامه وليس هلالا).

٢- ان الرمز بالهلال ظهر مرتين على التحف المعدنية زمن بدر الدين
لؤلؤ على الصينية المنسوبة له والمحفوظة فى ميونخ وعلى إبريق على بن عبد
الله العلوى الموصلى . كما ظهر بين رسوم عديدة تمثل الابراج السماوية ومن
ثم فهو يمثل هنا احد الكواكب السبعة^(٣). ويعتبر اول ظهور لرسم الهلال كان
على عملة معدنية هى درهم مؤرخ لسنة ٥٨٥/١١٨٩م، و ينسب إلى حكم
عز الدين مسعود بن مودود^(٤). وكذلك فقد ظهر على درهم آخر يرجع إلى

(١) راجع : ديماندا، الفنون الإسلامية، ص ١٥٣.

(٢) بدر الدين: من الألقاب المضافة إلى بدر الدين، وكان يطلق على بعض أمراء الموصل، وأن اختيار
الألقاب إلى «الدين» صار فى بعض الأحيان يخضع لقواعد عامة: أهمها وجود صلة بين هذا اللقب الذى
كان يسمى فى هذا العصر «بلقب التعريف الخاص» وبين الاسم الأصلى، وكانت هذه الصلة تختلف
باختلاف العصور والطوائف والوظائف مثل اسم «محمد» كان يغلب التلقب فيه «ببدر الدين» و«صدر
الدين» و«عز الدين» فى حالة القضاة والعلماء. وهكذا بالنسبة لمختلف الطوائف من جند وتجار وغلمان،
وربما كانت هذه الصلة بينة فى بعض الأحيان على أساس تاريخى أو لغوى: كأن تكون الصلة بين
«محمد» و«بدر الدين» هى الإشارة إلى غزوة بدر أو إلى غزوات النبی محمد ﷺ، راجع: حسن الباشا،
الألقاب ص ١٥٢، Rice, Inlaid., P. 321., The Encyclopaedia of Islam., PP. 271-275.

(٣) The Encyclopaedia of Islam., PP. 271-275.

(٤) العملة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم: ١٧١٨٤، وهى لعز الدين مسعود بن قطب الدين
مودود ٥٧٦-٥٨٩هـ / ١١٨٠-١١٩٣م. فقد كان زاهداً عابداً، خير الطبع كثير الإحسان يميل إلى
الشيوخ والمتصوفة، ويتعهدهم بالبر والإحسان ويזורهم، حج إلى بيت الله الحرام ولبس بمكة «خرقة
التصوف»، وكان محبوباً من رعيته لبره وشفقته، ودفن فى المدرسة التى أنشأها مقابل دار المملكة.
راجع: ابن الأثير، الكامل، ج ١١، ص ١٩٦، ٢١٠، ج ١٢، ص ٤٢، ٤٣، أبو شامة، الروضتين،
ج ٢، ص ١٨، ٢٢٦، سعيد الديوه جى، الموصل فى العهد الأتابكى، ص ٣٢.

«ناصر الدين محمود» ضرب في الموصل سنة ٦٢٢ هـ / ١٢٢٥ م^(١) ثم ظهر على عملة ترجع إلى «بدر الدين لؤلؤ» وبالتالي يمكن القول انه ليس من المعقول ان يتخذ ثلاثة من الملوك نفس الشعار كما انه من المستبعد ايضا ان يكون شعارا للمدينة اعتمادا على نقش على احد ابواب مدينة الموصل أو على احد قلاعها^(٢). بالإضافة إلى ان المصادر التاريخية لم تشر اطلاقا إلى انه كان لمدينة الموصل شعارا خاص بها وربما كان وجود شعار الهلال على بوابة احد قلاعها انه رسم للاغراض الوقائية أو السحرية على اعتبار انه احد الكواكب السبعة والذي يعنى «القمر»، ونخلص من ذلك ان رسم الهلال انما يشير إلى احد الكواكب السبعة المعروفة وهو «كوكب القمر»^(٣) لقد ظهر شكل الهلال على مواد الفنون التطبيقية في العصر الإسلامي بصورة نادرة قبل الفترة الأيوبية، ويمكن اعتبار الرسم الموجود على طبق من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي شكلا للهلال حيث وجد على السطح الداخلي رسمين لشخصين متقابلين في هيئة نصفية يحيط بهما رسم الهلال^(٤).

أما اقدم مثال ظهر فيه رسم الهلال بشكل واضح على المعادن الإسلامية مرآة برونزية مؤرخة بسنة ٥٤٨ هـ / ١١٥٣ م حيث يظهر من بين رسومها رسم للهلال ضمن سبع دوائر تمثل رسوم الابراج السماوية السبع وهذا ما يؤكد

(١) ناصر الدين محمود: من أولاد القاهر بن عز الدين مسعود، كان عمره ثلاث سنين عندما حلف له «بدر الدين لؤلؤ» الجند، وأعيان البلد، وتفرد هو بالحكم في ٦٣٠ هـ بعد قتل «ناصر الدين محمود». ذكره «ابن الأثير» بقوله: كان مولده سنة ثلاث عشرة وستمائة وقد أقامه «بدر الدين» صورة حتى تمكن أمره وقويت شوكته ثم حجر عليه ثم منعه من الطعام والشراب ثلاثة عشر يوماً حتى مات كمدأ وعطشاً. ويعتبر آخر ملوك الموصل من البيت الأتابكي. راجع: ابن الأثير، الكامل، ج ١٢، ص ١٤٠، سعيد الديوه جي، الموصل، ص ٣٥-٣٨.

(٢) راجع: حسين العبيدي، التحف المعدنية، ص ٦٦.

(٣) راجع: زكي حسن، فنون الإسلام، ص ٥٤٢، العبيدي، التحف المعدنية، ص ٦٦.

Rice., Inlaid., P. 321.

(٤) صحن من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي. ق. ٥-٦ هـ / ١١-١٢ م محفوظ في متحف اللوفر بباريس رقم سجل ٧٨٧٢.

الاعتقاد بان هذا الرسم يمثل كوكب القمر وهو من الابراج السماوية^(١) ولقد ظهر شكل الهلال بصورة واضحة على التحف المعدنية الموصلية على النحو التالي :

- ١- إبريق شجاع بن منعة الموصلی
- ٢- إبريق قاسم بن علی الموصلی
- ٣- إبريق علی بن عبد الله العلوی الموصلی
- ٤- طست علی بن عبد الله العلوی الموصلی
- ٥- شمعدان بدر الدين لؤلؤ
- ٦- شمعدان متحف معهد العالم العربي بباريس

رسوم الفلك^(٢) على التحف المعدنية الايوية

صورت رسوم الفلك على العديد من التحف التطبيقية وخصوصا التحف

(١) تحمل هذه المرآة كتابة بالخط النسخ «بسم الله الرحمن الرحيم عملت هذه المرآة المباركة في طالع سعيد مبارك وهي إن شاء الله تعالى وهي تنفع للوقة وللمطلقة وسائر الأوضاع والآلام تبرأ بإذن الله تعالى وذلك في شهور سنة ثمان وأربعين وخمسمائة الحمد لله وحده وصلواته على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليماً كثيراً، عمل في مرور الشمس ببرز الحمل سبعة معادن» راجع: زكي حسن، فنون الإسلام، ص ٥٢٦، . Harari, A survey of Persian Art, H Vol, VI, PL. 1031A.

(٢) نال موضوع «الفلك والابراج السماوية والكواكب السيارة» اهتمام كثير من الباحثين العرب والأجانب فقد أفردوا له مؤلفات عديدة بالإضافة لعدد من المخطوطات التي خصصت لبيان أموره منها ما يلي:

- مخطوط عبدالرحمن الصوفي، صور الكواكب الثابتة، قمت بالاطلاع على ثلاث نسخ من هذا المخطوط، اثنان محفوظان في المكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (عربي ٢٤٨٨، ٢٤٨٩)، الثالثة محفوظة في مكتبة الارثنال بباريس تحت رقم ١٠٣٦، أحمد عبدالرازق، الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى، «العلوم العقلية»، الفكر العربي، ١٩٩١م، ص ٦٥-٦٦.

Séclillot L. Am., Découverte de la variation, Par: Aboul - Wafâ, Astronomie du X Siècle, J.A., XVI, 1835, PP. 420-438; Latham M., The Astrolabe, American Mathematical Monthly 24, 1917, PP. 162-168; Wiet G., Une famille de fabricants d'Astrolabes, IFAO, Le Caire, 1936, PP. 13-15; Rice D.S., The Seasons and the Labors of the Months in Islamic art, *Ars Orientalis*, Vol.1, 1955, PP. 1-18; Mayer L.A., Islamic Astrolabists and their Works, Geneva, 1956; Pouille E., Peut - on dater les Astrolabes médiévaux, *Rev. Hist. Sci.*, 1956, PP. 301-322; Destombes M., Les chiffres coufiques des instruments Astronomique, *Physica*, 1960, PP. 197-210; Hartner W., The Vaso Vescovali in the British Museum A study on Islamic Astrological Iconography, *Kunst des Orients*, IX, 1-2, 1973, PP. 99-130; Fahérvári G., An Eight - Fourteenth Century Quadrant of the Astrolabist al-Mizzi, *BSOAS*, 36, 1973, PP. 115-117; King D.A., The Astronomy of the Mamluk, *Muqarnas*, Vol. 11. London, 1984, PP. 73-84.

المعدنية وكذلك وضحت تصاوير المخطوطات بالشرح والرسومات مناظر النجوم والكواكب السيارة ومواقعها بين البروج السماوية .

ومن التحف المعدنية الأيووية والموصلية التي حملت رسوم الفلك ما يلي :

- إبريق عمر بن جلدك غلام احمد الذكى النقاش

- طست الملك العادل ابي بكر

- إبريق وطست على بن عبد الله العلوى

- طست الصالح نجم الدين أيوب

- صينية بدر الدين لؤلؤ

- علة الملك العادل ابي بكر .

المناظر الدينية المسيحية^(١) على التحف المعدنية الايوية

مما لاشك فيه ان الحروب الصليبية^(٢) كانت لها انعكاساتها الحضارية على العمارة والفنون الإسلامية مثلما كانت لها اثارها الهدامة بوصفها تعبيراً عن

(١) راجع : نال هذا الموضوع اهتمام عدد كبير من الباحثين الأجانب فمنهم من أفرد له كتباً وأبحاثاً مستقلة لمناقشته وتبع مناظره على التحف التطبيقية، تصاوير المخطوطات، وتمكنت من الحصول على تلك الكتب والأبحاث وهي كالآتي:

- Migeon G., Manuel d'art Musulman, II, Paris, 1928.
- Barrett D. Islamic Metalwork in the British Museum, London, 1949.
- Laura T. schneider, The Freer Canteen, *Ars Islamic*, Vol.9, 1973.
- Runee A.k katzensten and Glenn D. Lowry, Christian Themes in Thirteenth-Century Islamic Metalwork, *Muqarnas*, Vol. 1, 1983.
- Baer Eva, Metalwork in Medieval Islamic Art, New York, 1983.
- Esin Atil, W.T. chase, Paul Jett, Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art, Washington, 1985.
- Baer Eva, Ayyubid Metalwork With Christian Images, Leiden, 1989.

(٢) راجع : سعيد عبدالفتاح عاشور، الحركة الصليبية، مكتبة الانجلو المصرية، ج١، ١٩٦٣م، ص٤٤٨-٤٥٩، ميخائيل زابوروف، الصليبيون في الشرق، ترجمة: إلياس شاهين، دار التقدم موسكو، ١٩٨٦م، ص٢٤-٣٤، قاسم عبده قام، ماهية الحروب الصليبية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠م، ص٩-٤٥، وليم الصوري، الحروب الصليبية، ترجمة: حسن حبشي، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص٤٩-٥٨.

الحرب بكل ما تعنيه من قتل وتدمير وتخريب^(١)، وهذا لم يمنع من ظهور مناظر مسيحية على التحف المعدنية الأيوبية تتفق مع عقيدة المسلمين عن السيد المسيح وعن الديانة المسيحية كما جاء فى القرآن الكريم بالإضافة إلى حرص السلاطين الأيوبيين على تسجيل اسمائهم وألقابهم عليها. وتفسير وجود هذه الموضوعات المسيحية على التحف المعدنية الأيوبية يرجع إلى تسامح سلاطين بنى آيوب ولاسيما ملوك دمشق الذين بلغ من تسامحهم مع المسلمين حيث كانت لهم علاقات ودية واضحة اثناء فترات السلم بينهم وبين الكيان الصليبي ببلاد الشام^(٢). وكذلك فان الحروب الصليبية ادت إلى ازدياد النشاط التجارى بين الشرق والغرب فى العصر الأيوبي، وكان من نتائج هذه الحروب نشاط العلاقات التجارية بين المعسكرين الإسلامى والمسيحى حتى ابرمت اتفاقيات وعقدت معاهدات بين تجار مدينة حلب فى بلاد الشام وتجار مدينة بيزا وجنوة والبندقية بايطاليا، كما اكتظت تلك الاسواق الاوربية بانواع كثيرة من المنتجات والتحف النادرة الواردة من الشرق والتي كانت موضع تقدير واعزاز فى اوربا^(٣).

وقد حرص سفراء هذه الدول على المثل فى بلاد سلاطين بنى آيوب طالبين لتجارهم اعفاءات وتخفيضات جمركية، واستجاب لهم السلاطين ومنحوهم تسهيلات وامتيازات تمتعوا بها اثناء اقامتهم فى الشرق واعتبروهم رعاية امة صديقة. كما كانت لهؤلاء التجار فى الاسكندرية وغيرها من المراكز التجارية

(١) لم تكن الحروب الصليبية مجرد معارك دموية متصلة كما يتضح لنا من اسمها وإنما تخللتها علاقات إنسانية عديدة نبتت فى أوقات السلم: وأوقات السلم هذه كانت أطول من فترات الحروب، وأعطت الفرصة للتدخل والاختلاط الاجتماعى بين الفريقين ونشوء علاقات المودة والصداقة بين المسلمين والصليبيين، راجع: محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد، دار المعارف، ١٩٧٩م، ص ٢٤٢-٢٤٨.

(٢) راجع: محمد مصطفى، مناظر دينية على التحف الإسلامية، مجلة (المجلة) العدد ٤٨، السنة الرابعة، ديسمبر ١٩٦٠م، ص ٣٩.

(٣) راجع: Lane- Poole St., History of Egypt in Middle, London, 1925, P. 218.

فنادق لسكنائهم ولتخزين بضائعهم وكانت لهم كنائس خاصة بهم، وغير ذلك من الامتيازات التي منحوها اياهم سلاطين دولة بنى أيوب^(١).

وعلى الرغم من أن الحرب كانت تدمير بين المسلمين والصليبيين إلا أن التجارة بين الطرفين قائمة وكل في حاله^(٢) بالإضافة إلى أن الحجاج المسيحيون اعتادوا أن يحملوا معهم بعض التحف المعدنية ذات الموضوعات المسيحية عند عودتهم من الشرق في صورة هدايا لأقربائهم وأصحابهم في الغرب^(٣).

ولقد كانت السمة البارزة في السياسة الأيوبية بعد صلاح الدين الأيوبي هي المحافظة على علاقات المسالمة والمهادنة مع امارات الفرنج في الشام، ولم يحدث إلا قليلا أن اتخذ الأيوبيون خطة مهاجمة الفرنج^(٤)، كما كان لتأسيس وقيام التنظيمات الدينية المسيحية في بلاد الشام في عصر الحروب الصليبية حدثا تاريخيا

(١) راجع : ستيفن رنسمان، تاريخ الحروب الصليبية، ج٢، ترجمة: السيد الباز العرينى، ١٩٦٨م، ص ٦٩٧ سعيد عبدالفتاح عاشور، الحركة الصليبية، مكتبة الانجلو المصرية، ج١، ١٩٦٣م ص٤٤٨، الأيوبيون والمماليك في مصر والشام، دار النهضة العربية، ١٩٩٠، ص١٥٢.

(٢) يتصور الكثيرون أن الحركة الصليبية ليست إلا سلسلة حروب متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين، دون أن يعرفوا جميعاً لغة التفاهم عدا لغة السيوف والحرا ب والحقيقة أن تلك الصورة لا تعبر إلا عن وجه واحد فقط من أوجه تلك الحركة، إذ الثابت أن هذه الحركة مهما تعددت أغراضها وتباينت دوافعها كانت قبل كل شيء مجالا واسعا التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى، وأن هذا اللقاء لم يكن حربياً فحسب، بل كان لقاء حضارياً على أوسع نطاق، وما يؤكد ذلك ما يذكره «ابن جبير» عن استمرار التجارة بين المعسكرين حتى في أوقات الحرب بقوله: «إنه من أعجب ما يحدث به أن نيران الفتنة كانت تشتعل بين المسلمين والنصارى واختلاف القوافل من مصر إلى دمشق على بلاد الافرنج غير منقطع واختلاف المسلمين بين دمشق إلى عكا كذلك وتجار النصارى لا يمنع أحد منهم ولا يعترض وللنصارى على المسلمين ضريبة يؤدونها في بلاد المسلمين على سلعهم والاتفاق بينهم والاعتدال في جميع الأحوال، وأهل الحرب مشتغلون بحربهم والناس في عافية والدنيا لمن غلب فالأمل لا يفارقهم في جميع الأحوال سلماً أو حرباً». راجع: ابن جبير، الرحلة، ص ٢٦٠-٢٦١، ابن تغرى بردى، النجوم، ج٦، ص٤٨، محمود محمد الخويرى، الأوضاع الحضارية، ص ١٠٤.

(٣) عاش المسيحيون إلى جانب المسلمين في كنف الدولة العربية الإسلامية، وتمتعوا في مجتمعاتهم الخاصة بقسط وافر من التسامح الدينى الذى عرف به الدين الإسلامى وخلال العهود الإسلامية المتابعة مارس المسيحيون الشرقيون طقوسهم في كنائسهم في حرية تامة. راجع: محمود محمد الخويرى، الأوضاع الحضارية، ص ٨٨، عائشة تهاى، أثر الحروب، ص ٤٩٣.

(٤) أبو الفدا، المختصر في أخبار البشر، ج٣، ١١٠، زبدة محمد عطا، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية في بلاد الشام في عصر الحروب الصليبية، ماجستير، ١٩٨٤م، ص ٣٤٦.

كانت له قدرته التأثيرية الهامة فى تاريخ المملكة اللاتينية فى بلاد الشرق، وفى مجريات الصراع الإسلامى الصليبي، كما حملت تلك التنظيمات لواء الدفاع عن الوجود الصليبي قرابة القرنين من الزمان ٦-٧ هـ / ١٢ - ١٣ م وقد قامت تلك التنظيمات بتأدية دورها فى ذلك المجال لتغنى باحتياجات ماسة تطلبها الوجود الصليبي فى وسط المحيط الإسلامى المعادى وذلك على المستويين الحربى والسياسى^(١).

كان من نتيجة التسامح الدينى فى العصر الأيوبي الاكثار من نسخ الكتب الدينية المسيحية المقدسة وتزيين تصاويرها بأسلوب التصوير الإسلامى السائد خلال هذا العصر^(٢).

كما ظهر بصورة واضحة فى زخارف التحف المعدنية الأيوبية حيث حملت العديد من المناظر والموضوعات المسيحية المستمدة من الكتاب المقدس مثل منظر تعميد السيد المسيح، منظر دخول السيد المسيح مدينة اورشليم، ختان المسيح، وولادته، ومنظر العشاء الربانى أو المائدة ومناظر اخرى عديدة ظهرت على عدد من القطع المعدنية الأيوبية يمكن توضيحها على النحو التالى :

اولا : منظر تعميد السيد المسيح^(٣)

يعتبر من المناظر التى شاعت وصورت على التحف التطبيقية وعلى تصاوير المخطوطات وقد ظهر منظر التعميد على التحف المعدنية الأيوبية على القطع التالية :-

١- منظر التعميد على زمزية من النحاس المكفت بالفضة تنسب إلى سوريا

(١) راجع : محمد مؤنس أحمد عوض، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية، ماجستير، ١٩٨٤م، ص ٣٤٦.

(٢) راجع : أبو الحمد فرغلى، تصاوير المخطوطات فى عصر الأيوبيين، ماجستير، ١٩٨١م، ص ٨٧.

(٣) كلمة تعميد من أصل يونانى بمعنى «الصبغ» وصبغ الشيء لا يتم إلا بوضعه فى السائل وغمره به وهذا ما تم فى معمودية السيد المسيح فى نهر الأردن حيث قام «يوحنا المعمدان» يحيى بن زكريا بتعميد السيد المسيح من نهر الأردن كما يوجد فى الناموس. راجع: انجيل متى، ٢٨-١٩، أعمال الرسل، ٢ / ٣٧، ٣٨.

فى منتصف القرن ٧هـ / ١٣م^(١). يظهر هذا المنظر على وجه الزمزية وينقسم إلى قسمين :- (لوحة ٦١).

القسم العلوى : تظهر فيه السيدة العذراء وهى ترتدى الملابس الطويلة وتحيط برأسها الهالة كما يظهر السيد المسيح الطفل وهو نائم فى فراش صغير عبارة عن صندوق ذو غطاء ويلاحظ ان السيدة العذراء تهم برفع غطاء الصندوق، كما يظهر خلفه رؤوس ثلاثة حيوانات (ربما كانوا ثلاثة حمير) يظهر فى الجانب المقابل رسم ملاك مجنح يقترب منه^(٢).

والقسم السفلى : يظهر فيه السيد المسيح الطفل وهو يجلس فى طبق كبير وحوله شخصان احدهما يصب الماء فوق جسمه بجرارة الماء اما الآخر فيقوم بغسل جسمه بالماء، كما يحيط بالمنظر مجموعة اخرى من الأشخاص بالإضافة إلى رسوم الطيور والحيوانات^(٣).

٢- منظر تعميد السيد المسيح على شمعدان داود بن سلامة الموصلى

يظهر على بدن الشمعدان شريط يتألف من اربع جامات مفصصة ذات ستة عشر فصا اثني عشر منها نصف دائرية والاربعة الباقية مدبية الشكل وهى اكبر الجامات الموجودة على هذا الشريط ومن بين رسوم تلك الجامات واحدة تشتمل على منظر التعميد حيث يظهر فيها اثنان من رجال الدين المسيحى وقد امسكا بطفل من كتفيه، ويحاولون فى انحناء بسيطة انزاله فى بثر الماء وكذلك جميعهم يرتدون المسوح الدينى كما تظهر حول رؤوسهم الهالات^(٤).

ثانيا : ختان السيد المسيح^(٥)

من المناظر التى صورت على التحف المعدنية الأيوبية هو منظر ختان المسيح

(١) محفوظة بمتحف الفريز جاليرى بواشنطن تحت رقم : ٤١-١٠.

(٢) راجع : Schneider Laura T., The Freer., PP. 53-63; Rane A., Christian., PP. 55-56.

(٣) راجع : Schneider Laura T., The Freer., PP. 53-63; Rane A., Christian., PP. 55-56.,

. Atil E., Islamic Metalwork., P. 126., Baer E., Metalwork in Medieval., PP. 242-246

(٤) راجع : Migeon G., Manuel, P. 52., Arts de L'Islam, P. 106., Dimand M.S., Ahandbook, P. 148.

(٥) قصة ختان «السيد المسيح» راجع : انجيل لوقا : أ-٢١.

حيث ظهر على شمعدان داود بن سلامة على احدى جامات البدن المفصصة فيشاهد طفلا صغيرا يحمل فى يديه اليمنى منديلا والى اليمين يقف رجل دينى فى انحناءة إلى الامام ويتكى على عصا طويلة والى يساره امرأتان كما يبدو ان الجميع فى حالة محادثة ورسم حول رؤوسهم الهالات^(١).

ثالثا : منظر المائدة (العشاء الربانى)^(٢)

هذا المنظر من المناظر الشائعة على مواد التحف التطبيقية حيث انه يمثل رمزا واضحا من رموز الديانة المسيحية، ومن التحف المعدنية التى ظهر عليها هذا المنظر شمعدان داود بن سلامة الموصلى . يظهر على احدى جامات البدن منظر يمثل ستة أشخاص يجلسون امام مائدة عليها طبق يحتوى على سمكة كبيرة كما يظهر فوق رؤوسهم اثنان من الملائكة يمسك كل واحد منهما بيد الآخر، وبينهما دائرة كما يحيط برؤوس هؤلاء الأشخاص جميعا رسوم الهالات^(٣).

رابعا : منظر ولادة السيد المسيح

ظهر منظر الولادة على شمعدان داود بن سلامة الموصلى حيث شغلت احدى جامات البدن المفصصة رسم للسيدة العذراء تحمل السيد المسيح وعلى يمينها شخص يحمل حمامتان وعلى يسارها رجل دينى يحمل الكتاب المقدس والى يمين هذا القديس شخص اخر ذو لحية طويلة وجميعهم يرتدون المسوح الدينى الطويل كما يظهر حول رؤوسهم رسوم الهالات^(٤).

خامسا : منظر السيد المسيح يُحى الموتى^(٥)

ظهر هذا المنظر على جامة مفصصة على طست الملك الصالح نجم الدين

(١) راجع : Rice, D.S., The Oldest, PP. 337-338., Baer Eva, Ayyubid Metalwork
Berchem M.V., Etude sur les cuivres, P. 25., Barret D., P. XV. PP. 24-49. Runee A.
Islamic Christian., P. 55.

(٢) عن قصة العشاء الربانى . راجع : انجيل لوقا ١٢ ، ١٤-٢٠ .

(٣) راجع : Baer E., Ayyubidd Metalwork., PP. 26-46 .

(٤) Ibid .

(٥) وردت هذه القصة بانجيل يوحنا، راجع : انجيل يوحنا ١١ ، ١-٣ و ١٤-٢٣ ، ٣٢-٣٧ ، ٣٨-٤٤ .

أيوب^(١) حيث يظهر السيد المسيح وبجواره احد تلاميذه ويتقدم نحو قبر ميت فيمد يده اليمنى نحوه ويمسك بيده اليسرى عصا طويلة، كما يلاحظ ان الجميع يرتدى المسوح الدينى وتحيط حول رؤوسهم الهالات^(٢).

سادسا : منظر دخول السيد المسيح الى مدينة اورشليم

يعد هذا المنظر من المناظر الشائعة على التحف التطبيقية وخصوصا التحف المعدنية الأيوبية حيث ظهر على كل من :

- زمزية من النحاس المكفت بالفضة^(٣) حيث يظهر السيد المسيح فى منتصف المنظر وهو يركب حمار ويسارع ثلاثة من الأطفال للاقتراب منه اثنين منهم يحملون اغصان زعف النخيل وبعض الورود والثالث يحمل الصليب وبالقرب من موكب السيد المسيح يشاهد شخصان يقفان امام المعبد الذى تظهر احدى قبابه احدهما ممدود الايدى يرحب بقدم السيد المسيح والآخر يهيم بابعاد احد الاطفال من امام الموكب كما يشاهد اثنين من الملائكة فى صورة أشخاص ذات اجنحة فى أعلى المنظر^(٤).

- طست الملك الصالح نجم الدين أيوب^(٥) حيث يصور المنظر داخل جامة مفصصة فيظهر السيد المسيح وهو يركب حمار ويمسك بيده عصا من زعف النخيل أو فرع نباتى كما يوجد على جانبيه شخصين احدهما فى مقدمة الحمار حيث يقوم بمد يده ليصافح المسيح بينما يظهر الآخر عند مؤخرته مفتوح الايدى كأنه يقوم بالترحيب بقدم موكب المسيح والجميع يرتدى المسوح الدينى وتحيط برؤوسهم رسوم الهالات^(٦).

(١) محفوظ متحف الفرير بواشنطن رقم : ١٠-٥٥ .

(٢) راجع : Baer E., Ayyubidd Metalwork. Fig. 67 .

(٣) محفوظة بمتحف الفرير جاليرى بواشنطن تحت رقم : ١٠-٤١ .

(٤) راجع : Atil E., Islamic., P. 27., Baer E., Metalwork., P. 28., Runee A., Christian Themes., P. 61.

(٥) محفوظ بمتحف الفرير جاليرى بواشنطن تحت رقم : ١٠-٥٥ .

(٦) راجع : Baer E., Ayyubid Metalwork. Fig. 66 .

سابعاً : منظر البشارة

ظهر منظر البشارة على الطست السابق حيث رسم على احدى جاماته المفصصة السيدة العذراء جالسة على مقعد وتلفتت إلى اليسار لتستمع إلى «جبريل» الذى رسم فى هيئة شخص ذو اجنحة كما يلاحظ وجود الهالة حول رؤوسهما^(١).

كما ظهر على نفس الطست منظر اخر للبشارة حيث تظهر السيدة العذراء جالسة على مقعد منخفض وتحمل على رجليها المسيح الطفل حيث تحيطه بذراعيها كما ترتدى الملابس الطويلة ويظهر على يمينها ويسارها اثنين من الملائكة المجنحة وكأنهم يتكلمون مع السيدة العذراء^(٢). وقد صور هذا المنظر بطريقة اخرى على زمزمية من النحاس المكفت حيث صور امام معبد يظهر اعلاه ثلاثة قباب اكبرهم اوسطهم كما يعلو تلك القباب ثلاثة صلبان وتظهر أسفل القبة الوسطى السيدة العذراء والسيد المسيح الطفل وبجوارهما احد القديسين وكأن الجميع فى حالة محادثة فى حين يحيط بهم اثنين من القديسين يقفا بجوارهما الايمن يرفع يده فى حالة دعاء وتضرع والاخر يقرأ بعض التراتيل من ورقة كبيرة كما يظهر فى أعلى التصويرة فوق البناء رسوم الملائكة ذات الاجنحة وذلك بعض الطيور^(٣).

ثامناً : مناظر القديسين ورجال الدين المسيحى

بالإضافة لمناظر السيدة العذراء والسيد المسيح ظهر كذلك على التحف المعدنية الأيوية مناظر تمثل رسوم القديسين ورجال الدين المسيحى وهم فى وضعيات مختلفة ما بين وقوف وهم مفتوحى أو مرفوعى الايدى كأنهم فى حالة دعاء وتضرع أو ظهورا وهم يمسكون بعضا الاسقفية مما يرجح بعضهم كونه اسقفا وبالإضافة لظهور هذه المناظر على ظهر الزمزية السابقة (لوحة ٦٣) ذكرها فقد

(١) راجع : Baer E., Ayyubid Fig. 65., Howard C. Hollis, An Arabic., PP. 137-138.

(٢) راجع : Baer E., Ayyubid Fig. 64.

(٣) Atil E., Islamic., P. 126.

ظهرت كذلك على مبخرة من النحاس المكفت بالفضة، تنسب إلى سوريا في منتصف القرن ٧هـ / ١٣ م^(١). (لوحة ٦٤).

كما ظهرت مناظر رجال الدين المسيحي في وضعيات مختلفة على صينية الملك الصالح نجم الدين أيوب^(٢).

ويلاحظ وضع هذه الرسوم داخل عقود مفصصة ما بين اثني عشر عقدا مفصصا يشغل كل عقد بزواج من القديسين بعضهم يمسك بالعصا والاخر يتدلى من يده المبخرة وجميعهم يرتدون المسوح الديني كما رسم طائر فوق رؤوسهم، وظهر هذا على صينية من النحاس المكفت بالفضة تنسب إلى سوريا في منتصف القرن ٧هـ / ١٣ م^(٣).

وظهر عدد من هذه المناظر في وضعيات اخرى حيث يظهر القديسون، هم يمسكون بالصلبان وبالعصا أو يظهر منظر شخص راكع على ركبته ويحيط به اثنين من القديسين^(٤).

وفي أحيان اخرى يظهر القديس وهو يحمل الكتاب المقدس أو يحمل طيور بين يديه^(٥). الجدير بالذكر ان الأسلوب الفني للتصاوير المسيحية على التحف

(١) المبخرة بارتفاع : ٣٣,٣سم. وهي محفوظة بالمتحف البريطاني بلندن رقم : ٣٠-٦٧٩-٧٨-١٢.

(٢) محفوظة بمتحف اللوفر بباريس رقم : MAO 360.

(٣) محفوظة بمتحف الارميتاج بلينتجراد رقم : NC A. 14-238. راجع : Sarre F., and Martin, Die Ausstellung Von Meisterwerken, Fig. 153.

(٤) ظهر هذا المنظر على علبة من النحاس المكفت بالفضة قطر مركزها : ٢,٥سم تنسب إلى سوريا في منتصف القرن ٧هـ / ١٣ م. محفوظة بمتحف فكتوريا وألبرت رقم : ١٨٨٦-٣٢٠.

(٥) ظهرت هذه المناظر على كل التحف الآتية: علبة من النحاس المكفت بالفضة تنسب إلى سوريا في منتصف القرن ٧هـ / ١٣ م. محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم : ١٥١٣٠. علبة من النحاس المكفت بالفضة تنسب إلى سوريا في منتصف القرن ٧هـ / ١٣ م، محفوظة بمتحف المتروبوليتان، نيويورك رقم : A.B. ٣٩-١٩٧١. ابريق أحمد الذكي النقاش بمجموعة همبورج، والمؤرخ لسنة ٦٤٠هـ / ١٢٣٢م. ابريق عبدالله العلوي الموصلي. رقبة شمعدان داود بن سلامة الموصلي. رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة تنسب إلى سوريا منتصف القرن ٧هـ / ١٣ م، محفوظة بمتحف Montral Museum of Fine Arts 49-50 DM2: زهرية على بن حمود الموصلي، محفوظة في : Museo Mazionale Bargallo.

المعدنية الأيوية تتشابه مع تصاوير المخطوطات التي زوقت خلال العصر الأيوبي ويتضح ذلك بجلاء على التصاوير الآتية :

- تصاوير من مخطوط بعنوان الرسائل وأعمال الرسل المؤرخ لسنة ٦٤٧ هـ ١٢٤٩ (١).

حيث يظهر على صورة تمثل السيدة العذراء داخل منطقة دائرية الشكل يصل قطرها حوالى ٦ سم وهى ذات خلفية باللون الذهبى كما تظهر السيدة العذراء على هيئة فتاة جميلة يتألق وجهها بنضرة الشباب وتحيط برأسها رسم الهالة ويتشابه هذه الصورة مع تصوير السيدة العذراء على التحف المعدنية السابق ذكرها . (٦٥) .

- تظهر كذلك صورة تمثل السيد المسيح داخل مساحة دائرية الشكل فى وضع المواجهة تماما بوجهه خال من التفاصيل . (لوحة ٦٦) .

- صورة تمثل بولس الرسول وهو يعلم تلاميذه وقد رسمت داخل مساحة مستطيلة ٥ ، ١٤ سم فى ٨ سم كما يحيط بها إطار ذهبى سميك . (لوحة ٦٧) .

- صورة تمثل اربعة من الاء المسحيين حيث يظهر القديس يعقوب بحجم كبير وبجواره الثلاثة الآخرون يقفوا فى وضع المواجهة وقد امسك كل منهم فى يده بالكتاب المقدس ووقفوا امام هيكل لحدى الكنائس بالترتيب من اليسار إلى اليمين كما يتضح من الصورة كالاتى :

(١) مخطوط الرسائل وأعمال الرسل محفوظ بالتحف القبطى بالقاهرة تحت رقم : ٩٤ مقدسة . والرسائل : هى التى كتبها الرسول بولس إلى تلاميذه وأما أعمال الرسل فهى عبارة عن السفر الذى كتبه القديس لوقا، وتشتمل المخطوطة على زخارف وتصاوير مسيحية ذات صلة وثيقة بالتصوير الإسلامى خلال تلك الفترة من حيث الأسلوب الفنى وطريقة رسم الموضوعات والمخطوطة تحتوى على ثلاث صفحات مزينة بالتصاوير الغنية بألوانها المتعددة الزاهية، كما أن المتن كتبه الناسخ «غبريال الراهب» فى مصر بنهرين أحدهما إلى اليمين باللغة العربية ويخط نسخ متقن وبحروف دقيقة بمداد أسود واستخدم فى العناوين الحبر الأحمر واللون الذهبى والآخر إلى اليسار باللغة القبطية . تحتوى المخطوطة على حوالى ٢٢٣ ورقة مسطرتها تتراوح بين ٣٢-٣٣ سطراً، مقاساتها: ٢٤سم فى ١٧,٥سم . راجع: زكى حسن، حول وحدة الفن فى عصور التاريخ المصرى، مستخرج من مجلة كلية الآداب، العدد الثامن، المجلد الأول، مايو ١٩٤٦م . مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٤٦م، ص ١٠-١٣، أبو الحمد فرغلى، تصاوير المخطوطات، ص ٤٥-٤٦ .

- يعقوب، بطرس، يوحنا، ويهوذا الاسخريوطى^(١). (لوحة ٦٨).
- تصويرة تمثل الرسل المنتخبين وصعود السيد المسيح، وهى تنقسم إلى قسمين:

القسم الاول : يمثل صعود السيد المسيح

القسم الثانى : يمثل السيدة العذراء وحولها الحواريون الاثنى عشر^(٢).
وتتضح فى رسوم تصاوير المخطوطات الدينية المسيحية انه قد تم انجازها فى مصر ابان العصر الأيوبي وانها تحمل خصائص ومميزات أسلوب المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى من حيث:

١- عدم التزام الفنان بقواعد المنظور أو البعد الثالث مما ادى إلى خلو التصاوير من التجسيم والميل إلى السطحية، والعناية والاهتمام بالشخص الرئيسى فى التصويرة فى الحجم و الملبس والالوان.

٢- طريقة رسم الارضية عبارة عن خط سميك من الحشائش النباتية المدمجة والمحورة عن الطبيعة بالإضافة إلى رسم الثياب الفضفاضة العربية الطراز الغنية بالوانها البراقة^(٣). وتتضح كذلك من مقارنة تصاوير هذه التصاوير بتصاوير

(١) راجع : Jules Leray, Les manuscrits Coptes et Coptes Arabes illustrés, Paris, 1974, PP. 53-59.

(٢) تتشابه هذه التصاوير مع تصاوير مخطوطة الأربع بشائر المؤرخة ٥٧٦هـ / ١١٨٠م المحفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس رقم ١٣ قبط، والتي تتناول سيرة السيد المسيح وبعض الحواريين وقد رسمت بحسب الأسلوب التصويرى فى العصر الأيوبي، ولقد تم نسخها فى مصر على يد «ميخائيل» أسقف مدينة دمياط فى سنة ٥٧٦هـ / ١١٨٠م، بالإضافة إلى أن تصاويرها تتطابق تقريباً فى الشكل العام ومن حيث الأسلوب الفنى مع أسلوب تصاوير مخطوطة «كليلة ودمنة» المحفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس رقم ٣٤٦٥ عربى. بالإضافة إلى أنها تتشابه مع تصاوير من مخطوطة الأربع بشائر المؤرخة ٦٢٣هـ / ١٠٩٤م، والمحفوفة بالمتحف القبطى بالقاهرة سجل ٢٤٧، رقم ٩٥ مقدسة، وقد كتبت باللغة العربية بخط نسخ متقن بالحبر الأسود وعناوينها كتبت بالحبر الأحمر، والفواصل بين جملة مزينة بشكل وردة بليغة الترتيب، وتحتوى هذه المخطوطة على ٣٥٤ ورقة مقاساتها ١٧×١١سم، وجاء بالمتن فى الخامس والعشرين من جمادى الآخرة فى العاشر من رجب سنة ثلاث وعشرين وستمائة للهجرة الموافق سنة ٩٤٢ للشهداء ١٢٢٦م، راجع: زكى حسن، أحوال وحدة الفن، ص ١٠-١٣، أبو الحمد فرغلى التصوير، ص ٤٠-٤١.

(٣) نورى الراوى، ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب، مطبعة تائيس، ١٩٧٢، ص ٦-١٨، محمود إبراهيم، التصوير الإسلامى، دار الثقافة العربية، ١٩٨٩، ص ٥٧-٦١، أبو الحمد فرغلى، التصوير الإسلامى، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩١، ص ٧٧-١٥٦.

المدرسة العربية وحدة الأساليب الفنية التي كانت سائدة في العصر الأيوبي والتي نفذت في رسوم التحف المعدنية من حيث عدم العناية برسم الجسم الإنساني واهمال التجسيم و عدم مراعاة النسب التشريحية والتركيز على رسم الجسم يميل إلى الرشاقة والاستطالة وهو نفس الأسلوب الذي وجد في رسوم الأشخاص على الخزف الأيوبي الدقيق الصنع والذي ظهر عليه رسم للسيد المسيح تسنده السيدة العذراء ويحيط بها الحواريون الاثنى عشر^(١).

واخيرا فإن هؤلاء الصناع المسيحيون الذين كانوا في دمشق، وحلب، و آمد ، الموصل ومراكز فنية وصناعية قديمة في سوريا وشمال ما وراء النهر يعتبروا عددا كبيرا من بين هؤلاء الصناع الذين حملوا الدين المسيحي في منتجاتهم الفنية وقد ساعدتهم على ذلك التسامح الديني الذي ساد في تلك الفترة ومكنهم من تنفيذ بعض الرسوم المستمدة من القصص المسيحي، بالإضافة إلى ذلك فان بعض الصناع المسلمين لم يجدوا غضاضة في الابداع تحت لواء الحضارة الإسلامية خاصة وان هذه التصاویر المسيحية تتفق مع ما جاء في القرآن الكريم عن الديانة المسيحية.

ويمكننا القول بان ديانة الصناع لا تؤثر في صناعته بمعنى انه قد يصنع صانع مسيحي لشخص مسلم، وقد يكون الصناع مسلما ولا سيما ان هذه الموضوعات المسيحية ليس فيها ما يتعارض والدين الإسلامی، بمعنى ان دين الفنان لا ينهض دليلا على اتباعه أساليب فنية معينة في عصر اتسم بالتسامح الديني وبالعلاقات المودة والاخوة خلال فترات السلم.

(١) أبو الحمد فرغلي، تصاویر المخطوطات، ص ٨٣-٨٥.

الملاحق



قوائم - فهرست - مصادر ومراجع

- قوائم بأسماء صناع التحف المعدنية الأيوبية
- قوائم بأسماء السلاطين الأيوبيين
- فهرست الأعلام والأماكن
- مصادر ومراجع البحث

قوائم بأسماء صناعات التحف المعدنية الأيوية

الصناع الآثريون وأشهر أعمالهم

م	اسم الصناع	قطعة التي صنعها	التاريخ	التوقيع	مكان الصناعة	مكان الحفظ
١	أحمد بن عمر المعروف بالنكي النقاش	١- إبريق	١٢٢٠هـ/١٢٢٢م	أحمد بن عمر المعروف بالنكي النقاش	مصر أو بلاد الشام	متحف كيلفلاند
		٢- إبريق	١٢٤٠هـ/١٢٤٠م	أحمد بن عمر المعروف بالنكي النقاش	بلاد الشام	متحف هيبورج
		٣- طست	١٢٣٦هـ - ١٢٣٨هـ/١٢٣٨م	أحمد بن عمر المعروف بالنكي النقاش	مصر	متحف المتروبوليتان نيويورك
٢	أبو بكر بن الحاج جلدك	١- شمعدان	١٢٢٢هـ/١٢٢٧م	أبو بكر بن حاجي جلدك	القاهرة	متحف بوسطن
٣	عمر بن جلدك	١- إبريق	١٢٢٣هـ/١٢٢٥م	عمر بن الحاجي جلدك	مصر أو الشام	متحف المتروبوليتان نيويورك
	قاسم بن علي	إبريق	١٢٢٩هـ/١٢٣٢م	قاسم بن علي غلام إبراهيم بن مواليا	حلب	kevorkion
٤	داود بن سلامة	١- شمعدان	١٢٤٦-١٢٤٧هـ	داود بن سلامة	بلاد الشام	متحف الفنون الزخرفية رقم ٤٤١٤
		٢- طست	١٢٥٢-١٢٥٣م	داود بن سلامة الموصلي	مصر	متحف الفنون الزخرفية No 4411
٥	إياد	١- إبريق	١٢٢٧هـ/١٢٢٩م	إياد غلام عبد الكريم القرابي	بلاد الشام	المتحف التركي بإستانبول
	محمد بن خلتخ	مبخرة	١٢٢٨-١٢٣٨هـ	محمد بن صالح خلتخ	دمشق	المتحف البريطاني بلندن No 88-5-261

م	اسم الصانع	التحفة التي صنعها	التاريخ	التوقيع	مكان الصناعة	مكان الحفظ
٦	إسماعيل بن ورد	١- عتبة	١١٧هـ/١٢٢٠م	إسماعيل بن ورد	بلاد الشام	متحف بنلكي باثينا No. 65 - No. 17
٧	أبو القاسم بن سعيد الأسعدي	١- مقلمه	١٢٤هـ/١٢٢٧م	أبو القاسم بن سعيد بن محمد الأسعدي	أسعرد	متحف الفن الاسلامي بالقاهرة No. 15187 متحف اللوفر No. k3438
٨	أبو القاسم بن سعيد الأسعدي	٣- شمعدان	٨٧ق/١٢م	أبو القاسم بن سعيد بن محمد الأسعدي	أسعرد	مجموعة Dr. Lamm
٩	حسين بن محمد	إبريق	٦٥٧هـ/١٢٥٨م	حسين بن محمد	دمشق	متحف اللوفر No. 7428
الأسطرلابيون						
١	قيصر بن أبي القاسم بن عبد الخفي	كرة سماوية	١٢٢هـ/١٢٢٥م	قيصر	دمشق	متحف نابولي الوطني
٢	عبدالكريم المصري	أسطرلاب	١٢٣هـ/١٢٣٥م	عبدالكريم الأسطرلابي	حلب	المتحف البريطاني No1 55-7-91
٣	محمد بن خنك	آلة للكتابة	١٢٩هـ/١٢٤١- ١٣٤٢	محمد بن خنك	دمشق	المتحف البريطاني No, 88-5-26-1
الصناع المواصل						
١	شجاع بن منعم الموصلي	إبريق	١٢٢٩هـ/١٢٣٢م	شجاع بن منعم الموصلي	الموصل	المتحف البريطاني بلندن No, 606A 1866-12
٢	محمد بن فتوح	شمعدان	٧هـ/١٢م	محمد بن فتوح الموصلي	الموصل	متحف الفن الاسلامي بالقاهرة رقم ١٥١٢١
٣	إبراهيم بن مواليا	إبريق	٧هـ/١٣م	إبراهيم بن مواليا	الموصل	متحف اللوفر No, K3435
٤	يونس بن يوسف الموصلي	إبريق	١٢٤٤هـ/١٢٤٦م - ١٢٤٧م	يونس بن يوسف الموصلي	الموصل	Waters Art, Gallery No, 54.456
٥	حسين بن محمد	إبريق	٦٥٧هـ/١٢٥٨م	حسين بن محمد الموصلي	دمشق	متحف اللوفر باريس No 7428
٦	علي بن عبدالله العلوي الموصلي	إبريق طست	٧هـ/١٢م ٧هـ/١٣م	علي بن عبدالله العلوي الموصلي علي بن عبدالله العلوي الموصلي	الموصل	Museum für Islamische kunst No. 1-65-81 No, 1-65-80
٧	أبناء عيسون	صينية	٦٣١- ٦٥٧هـ/١٢٣٣م ١٢٥٩م	محمد بن عيسون الحسن بن عيسون	الموصل	Museum Für V. Ikunde München

المتحف المعدنية الأيوبية في مصر والشام

مكان الحفظ	التوقيع	مكان الصناعة	التاريخ	المادة	نوع التحفة
متحف كيلاند	أحمد النقي النقاش الموصلی	مصر أو بلاد الشام	١٢٢٠هـ / ١٢٢٣م	النحاس الأصفر المكنت بالفضة	إبريق
Metropolitan Museum of art No, 91-1-586	عمر بن جندب الموصلی علام أحمد النقي النقاش	مصر أو بلاد الشام	١٢٢٣هـ / ١٢٢٥م	النحاس الأصفر المكنت بالفضة	إبريق
المتحف التركي الاسلامی بإستانبول	إبراهيم علام عبدالكريم بن الترابی	بلاد الشام	١٢٢٧هـ / ١٢٢٩م	النحاس الأصفر المكنت بالفضة	إبريق
kevorkianof new York	قاسم بن علي الموصلی	حلب	١٢٢٩هـ / يونيو - يوليو ١٢٣٢م	النحاس الأصفر المكنت بالفضة	إبريق
متحف هيجورج بأمريكا	أحمد النقي النقاش الموصلی	بلاد الشام	١٢٤٠هـ / ١٢٤٢م	النحاس الأصفر المكنت بالفضة	إبريق
The walters Art Gallery in Baltimore	يونس بن يوسف الموصلی	بلاد الشام	١٢٤٤هـ / ١٢٤٦م	النحاس الأصفر المكنت بالفضة	إبريق
متحف اللوفر سجل رقم: ٧٤٢٨	باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف نقش حسين بن محمد الموصلی	دمشق	١٢٥٧هـ / ١٢٥٨م	النحاس الأصفر المكنت بالفضة	إبريق

نوع التحفة	المادة	التاريخ	مكان الصناعة	التوقيع	مكان الحفظ
مبخرة	نحاس أصفر مع تكفيت بالفضة	١٢٣٧هـ/١٢٣٨-١٢٤٠م -١٢٣٥هـ	القاهرة	باسم السلطان العادل الثاني	مجموعة شريف صبرى
مبخرة	خليط معني مع تكفيت بالفضة والنحاس الأحمر	١٢٣٨-١٢٣٨هـ ١٢٣٠-١٢٤٠م	دمشق	الصانع محمد بن خلتخ الموصلى	The Aron Collection
مبخرة	خليط معني، مكفّت بالفضة والنحاس الأحمر	منتصف القرن السابع الهجرى/الثالث عشر الميلادى	دمشق	-	The Aron Collection
شمعدان	النحاس المكفّت بالفضة المكفّت	١٢٢٢هـ/١٢٢٥م	القاهرة	أبو بكر بن الحاج جلك الموصلى غلام أحمد الذكى النقاش	The Museum of Fine Arts, Boston
شمعدان	النحاس الأصفر المكفّت بالفضة	١٢٤٦هـ/١٢٣٧م	شمال سوريا	داود بن سلامة	متحف الفنون الزخرفية بباريس رقم: ٤٤١٤
مقلمة	النحاس المكفّت بالفضة	١٢٣٤هـ/١٢٣٧م	أسود	أبو القاسم بن سعيد الأسودى	متحف الفن الإسلامى رقم ١٥١٨٧
شمعدان	النحاس المكفّت بالفضة	منتصف ق ١٧هـ/١٢م	أسود	أبو القاسم بن سعيد الأسودى	مجموعة Dr. Lamm
مقلمه	النحاس المكفّت بالفضة	١٢٤٣هـ/١٢٤٥م	أسود	أبو القاسم بن سعيد بن محمد بن الأسودى	متحف اللوفر بباريس رقم K: 3438

مكان الحفظ	التوقيع	مكان الصناعة	التاريخ	المادة	نوع التحفة
متحف اللوفر رقم ٥٩٩١	باسم الملك المعالي أبي بكر توقيع الصانع أحمد النكي القائلي الموصلي	مصر أو سوريا	٦٣٥-١٢٣٧هـ ١٢٣٨-١٢٤٠م	نحاس أصفر مكنت بالفضة	طست
متحف الفن الاسلامي بالقاهرة رقم ١٥٠٤٣	باسم الصالح نجم الدين أيوب	القاهرة	٦٣٧-١٢٤٧هـ ١٢٣٩-١٢٤٩هـ	البرونز المكنت بالفضة	طست
متحف التيريز بو شنتون	باسم الصالح نجم الدين أيوب	بلاد الشام	٦٣٧-١٢٤٧هـ ١٢٣٩-١٢٤٩م	البرونز المكنت بالفضة	طست
Museum of the University of Michigan	باسم الملك الصالح نجم الدين أيوب	القاهرة	٦٣٧-١٢٤٧هـ ١٢٣٩-١٢٤٩م	النحاس المكنت بالذهب والفضة	طست
متحف الفنون للخرافية بباريس الآن متحف معهد العالم العربي بباريس	توقيع داود بن سلامة الموصلي	شمال سوريا	٦٥٠هـ ١٢٥٢-١٢٥٣م	النحاس المكنت بالذهب والفضة	طست
متحف اللوفر رقم: MA 0360.	باسم السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب	دمشق	٦٣٧-١٢٤٧هـ ١٢٣٩-١٢٤٩م	النحاس المكنت بالفضة	صينية
The British Museum No:0A-2518.	باسم أبو المظفر يوسف (صلاح الدين الأيوبي).	مكة	٥٨٠هـ/١١٨٤م	نحاس مضاف إليه زك	طاسة
متحف الفن الاسلامي بالقاهرة رقم ١٥٣٨٣	باسم أبو المظفر يوسف (صلاح الدين الأيوبي).	مكة	٥٨٠هـ/١١٨٤م	نحاس مضاف إليه زك	طاسة

نوع التحفة	المادة	التاريخ	مكان الصناعة	التوقيع	مكان الحفظ
طاسة	نحاس مضاف إليه زنك	٥٨٠هـ/١١٨٤م	مكة	باسم أبو المظفر يوسف (صلاح الدين الأيوبي).	متحف الفن الاسلامي بالقاهرة رقم ١٥٣٨٣
زهريّة	نحاس مكنت بالفضة	٦٢٥-٦٥٩هـ ١٢٣٧-١٢٣٧م	دمشق	باسم السلطان الملك الناصر صلاح الدين يوسف.	متحف اللوفر بباريس رقم ٤٠٩٠
كاس	النحاس المكنت بالفضة	٦٢٦-٦٢٥هـ ١٢٢٨-١٢٣٧م	دمشق	باسم الملك الاثراف موسى	المكتبة الاهلية بباريس رقم Chabouillet No:3192
علبة	نحاس أصفر مكنت بالفضة	٦١٧هـ/١٢٢٠م	شمال سوريا	إسماعيل بن ورد	متحف بناكي في أثينا رقم: Case 65, No.17
علبة	نحاس أصفر مكنت بالفضة	٦٢٥-٦٣٧هـ ١٢٣٨-١٢٤٠م	مصر	باسم الملك العادل أبي بكر	The Victoria and Albert Museum. No: 8508/1863.
اسطرلاب	نحاس أصفر مكنت بالنحاس الأحمر والفضة	٦٢٣هـ/١٢٢٥م	حلب	عبد الكريم المصري الاسطرلابي	المتحف البريطاني رقم No.557-91
آلة فلكية	نحاس أصفر مكنت بالذهب والفضة	٦٣٩هـ/١٢٤١م	دمشق	محمد بن خلتخ الموصلي	The British Museum. No: 5-26-10
كرة سماوية	نحاس أصفر مكنت بالذهب والفضة	٦٢٢هـ/١٢٢٥م	دمشق	أيصر بن أبي القاسم	متحف نابولي الوطني

قوائم بأسماء السلاطين الأيوبيين

(أ) الأيوبيون

(إبناءه صلاح الدين النعمانية عشر)

مروان

شادي

نجم الدين أبو الشكر أوب

(توفي في ١٨ ذي الحجة سنة ٥٦٨هـ)

الناصر (الأول) صلاح الدين يوسف

(ولد بتكريت سنة ٢٥٣٢هـ)

سيف الدين

١- الأفضل علي نور الدين (ولد

بمصر سنة ٥٦٥هـ، وتوفي سنة ٦٢٢هـ)

بمشق ٥٨٢-٥٩٢هـ)

٢- العزيز (الأول) أبو الفتح طه

عبد الدين (ولد بمصر في ٨ جمادى

الأول سنة ٥٩٢هـ بمصر ٥٨٩-٥٩٥هـ)

الصلاح إسماعيل

الناصر محمد ناصر الدين مصر

٥٩٥-٥٩٦هـ

٣- الظاهر أبو طه لأمير لأمير

الدين (ولد بمصر في ٥ شعبان سنة

٥٦٨هـ، وتوفي بمصر في جمادى

الأول سنة ٦٢٧هـ)

العزيز محمد غياث الدين حلب ٦١٣هـ

٦٢٤-٥٩٩هـ

٤- الظاهر أبو منصور طه

الدين (ولد بمصر في ١٥ رمضان سنة ٥٦٨هـ، وتوفي في

جمادى الآخرة سنة ٦١٣هـ حلب ٥٨٢-٥٨٣هـ)

الصلاح لأمير صلاح الدين

مصابي عياد (ولد سنة ٥٩٩هـ

وتوفي في شعبان سنة ٦٥٠هـ)

الناصر يوسف (اللقب) صلاح

الدين (ولد في ١٩ رمضان سنة

٦٢٧هـ، وتوفي في جمادى الأول

سنة ٦٣٨-٦٣٩هـ حلب ٦٥٩-٦٥٩هـ

بمشق ٦٤٨-٦٥٨هـ)

٥- العزيز أبو بطرير اسمعيل الدين

(ولد بمشق في مستهل ربيع الأول

سنة ٥٧٠هـ).

٦- قزوين أبو الفتح مسعود الدين

(ولد بمشق سنة ٥٧١هـ وتوفي سنة

٦٠٦هـ).

٧- الأخر أبو يوسف بطرير شرف الدين

(ولد بمصر سنة ٥٧٢هـ).

٨- الأخر أبو سليمان دود مسعود الدين

(ولد بمصر في ٢٢ ذي الحجة ٥٧٣هـ

وتوفي في ٩ صفر سنة ٦٢٢هـ).

٩- الفضل أبو الفتح موسى قطيب

الدين (ولد بمصر سنة ٥٧٣هـ).

١٠- الأخر أبو عبد الله محمد عز الدين

الدين (ولد بمشق سنة ٥٧٥هـ).

١١- محمد أبو المفضل أحمد قطيب

الدين (ولد بمصر سنة ٥٧٧هـ).

عائشة خاتون
(تزوجت لناصر الثاني صاحب
صام)

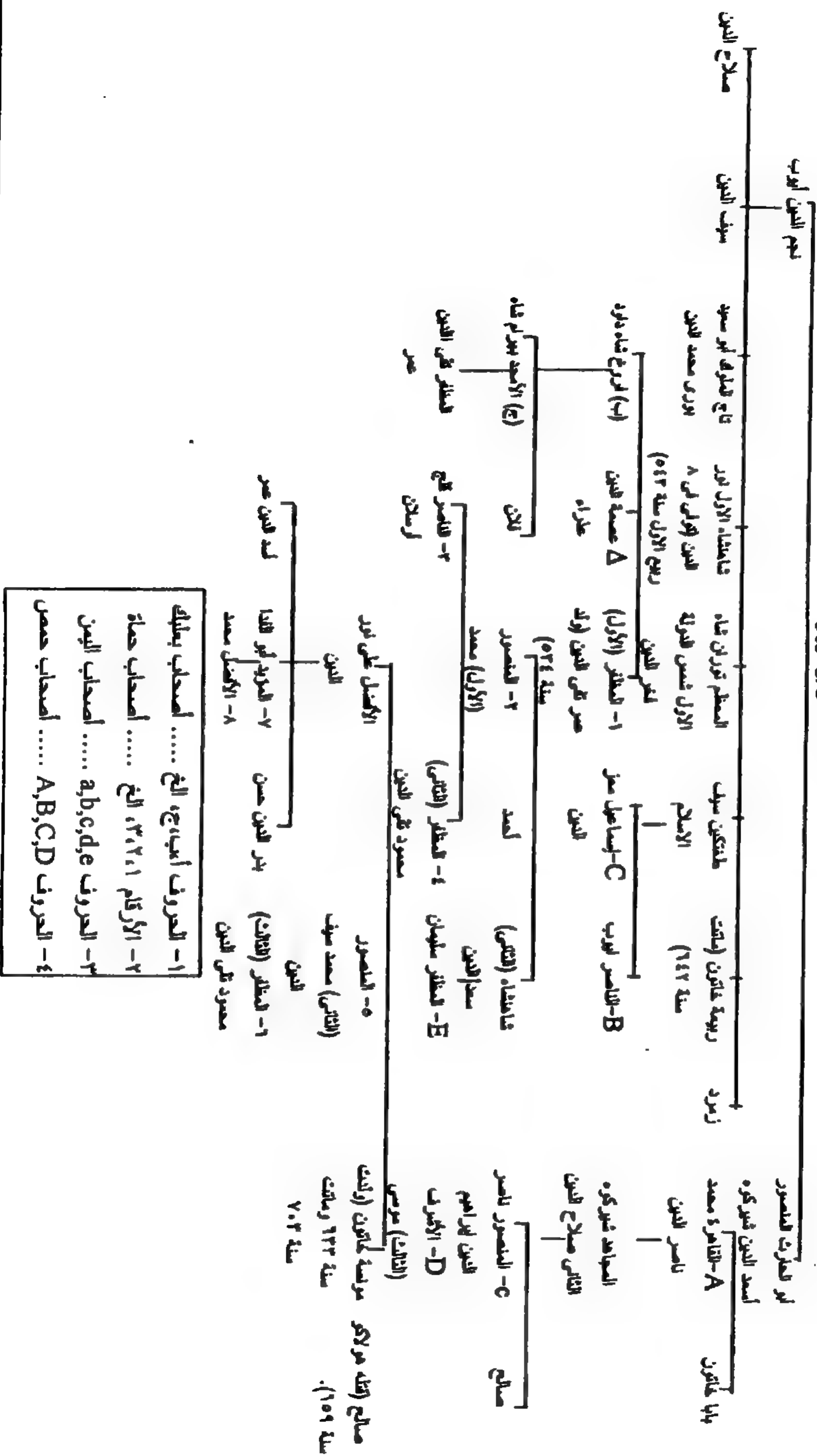
غازية خاتون

الظاهر غازي
(توفي سنة ٦٥٩هـ)

الشيخ

ابناء نور الدين وسيفه

علي بن مرزوق



الأيوبيون

الأيوبيون :

أولاً: في مصر

- الملك الناصر صلاح الدين أبو المظفر يوسف (توفي في ٢٧ صفر سنة ٥٨٩ هـ / ١١٩٣ م) ٥٦٤ هـ / ١١٦٨ م.
- الملك العزيز (الأول) عماد الدين أبو الفتح عثمان (أعلن استقلاله سنة ٥٩١ هـ ، توفي في ٢٧ المحرم ٥٩٥ هـ / ١١٩٩ م) ٦٨٩ هـ / ١١٩٣ م.
- الملك المنصور ناصر الدين محمد مستهل صفر ٥٩٥ هـ / ١١٩٨ م.
- الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد (صاحب دمشق) (توفي في ٧ جمادى الآخرة سنة ٦١٥ هـ / ١٢١٨ م ٥٩٦ هـ / ١١٩٩ م.
- الملك الكامل (الأول) ناصر الدين أبو المعالي محمد (صاحب دمشق) (توفي في ٢٢ رجب سنة ٦٣٥ هـ / ١٢٣٧ م) جمادى الآخرة ٦١٥ هـ / ١٢١٨ م.
- الملك العادل (الثاني) سيف الدين أبو بكر (صاحب دمشق) (عزل في ٨ ذى الحجة سنة ٦٣٧ هـ / ١٢٣٩ م) رجب ٦٣٥ هـ / ١٢٣٧ م.
- الملك الصالح نجم الدين أيوب (صاحب دمشق) (توفي بالمنصورة في ١٥ شعبان سنة ٦٤٧ هـ / ١٢٤٩ م) ذى الحجة ٦٣٧ هـ / ١٢٣٩ م.
- الملك المعظم توران شاه (صاحب دمشق) (قتل في ٢٩ من المحرم سنة ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م) شعبان ٦٤٧ هـ / ١٢٤٩ م.
- الملك الأشرف (الثاني) مظفر الدين موسى بن يوسف بن محمد (عزله إيبك وظل اسمه يذكر في الخطبة حتى سنة ٦٥٢ هـ / ١٢٥٤ م) صفر ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م.

ثانياً: في دمشق

- الملك الأفضل نور الدين أبو الحسن علي ٥٨٢ هـ / ١١٨٦ م.
- الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد (نائب العزيز عثمان) . ٥٩٢ هـ / ١١٩٥ م.

- الملك المعظم شرف الدين عيسى جمادى الآخرة ٦١٥ هـ / ١٢١٨ م.
- الملك الناصر صلاح الدين داود ذى الحجة ٦٢٤ هـ / ١٢٢٦ م.
- الملك الأشرف (الأول) مظفر الدين أبو الفتح موسى (صاحب العراق) (توفي فى ٤ من المحرم سنة ٦٢٥ هـ / ١٢٢٧ م) ٦٢٦ هـ / ١٢٢٨ م.
- الملك الصالح عماد الدين إسماعيل ٦٣٤ هـ / ١٢٣٦ م.
- الملك الكامل (الأول) محمد (صاحب مصر) جمادى الأولى ٦٣٥ هـ / ١٢٣٧ م.
- الملك العادل الثانى سيف الدين أبو بكر (صاحب مصر) رجب ٦٣٥ هـ / ١٢٣٧ م.
- الملك الصالح نجم الدين أيوب (صاحب مصر) ٦٣٦ هـ / ١٢٣٨ م.
- الملك الصالح إسماعيل (للمرة الثانية) ٢٧ صفر ٦٣٧ هـ / ١٢٣٩ م.
- الملك الصالح نجم الدين أيوب (صاحب مصر) (للمرة الثانية) ٨ جمادى الأولى ٦٤٣ هـ / ١٢٤٥ م.
- الملك المعظم توران شاه (ومعه مصر) ٦٤٧ هـ / ١٢٤٩ م.
- الملك الناصر (الثانى) صلاح الدين يوسف (صاحب حلب) ١٧ ربيع الثانى ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م.

ثالثا : فى حلب

- الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد ٥٧٩ هـ / ١١٨٣ م.
- الملك الظاهر غياث الدين أبو الفتح غازى (الأول) (توفي فى ٢٣ جمادى الآخرة ٦١٣ هـ / ١٢١٦ م) جمادى الآخرة ٥٨٢ هـ / ١١٨٦ م.
- الملك العزيز غياث الدين أبو المظفر محمد (توفي فى ٤ ربيع الأول سنة ٦٣٤ / ١٢٣٦ م) جمادى الآخرة ٦١٣ هـ / ١٢١٦ م.
- ضيفة خاتون ربيع الأول ٦٣٤ هـ / ١٢٣٦ م.
- الملك الناصر (الثانى) صلاح الدين يوسف (كان بدمشق ايضا منذ سنة ٦٤٨ هـ وتوفى فى شوال سنة ٦٥٨ هـ /) ٦٣٤ هـ / ١٢٣٦ م.

رابعا : فى ميفارقين وسنجار

- الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب ٢٩ جمادى الأولى ٥٨١ هـ / ١١٨٥ م.
- الملك العادل سيف الدين أبو بكر (صاحب دمشق) ٥٩١ هـ / ١١٩٤ م.

- الملك الاوحد نجم الدين أيوب ٥٩٦هـ / ١١٩٩م.
- الملك الأشرف (الأول) مظفر الدين أبو الفتح أبو موسى ٦٠٧هـ / ١٢١٠م.
- الملك المظفر شهاب الدين غازي ٦١٧هـ / ١٢٢٠م.
- فتحها المغول مؤقتا ٦٢٨هـ / ١٢٢١م.
- الملك الكامل (الثاني) ناصر الدين محمد ٦٤٢هـ / ١٢٤٤م.
- فتحها المغول نهائيا ٦٥٨هـ / ١٢٦٠م.

خامسا: في اليمن

- الملك المعظم شمس الدين توران شاه (الأول) بن أيوب . رجب ٥٦٩هـ / ١١٧٣م.
- الملك العزيز سيف الإسلام ظهير الدين أبو الفوارس طغتكين بن أيوب
(لم يصل الى اليمن الا سنة ٥٧٨هـ /) ٥٧٧هـ / ١١٨١م.
- معز الدين إسماعيل بن طغتكين ١٩ شوال ٥٩٣هـ / ١١٩٦م.
- الملك الناصر أيوب بن طغتكين ٥٩٨هـ / ١٢٠١م.
- الملك المظفر سليمان بن سعد الدين شاهنشاه (الثاني)
(توفي سنة ٦٤٩هـ / ١٢٥١م) ٦١١هـ / ١٢١٤م.
- الملك المسعود صلاح الدين يوسف بن الكامل ٦١٢هـ / ١٢١٥م.
- الاستيلاء على مكة ٦١٩هـ / ١٢٢٢م.
- بنو رسول ٦٢٦هـ / ١٢٢٨م.

سادسا: في بلبيك

- الملك المعظم شمس الدين توران شاه (الأول) بن أيوب ٥٦٨هـ / ١١٧٢م.
- عز الدين فروخ شاه داود بن شاهنشاه (الأول) جمادى الأولى ٥٧٥هـ / ١١٧٩م.
- الملك الامجد مجد الدين بهرام شاه بن داود ٥٧٨هـ / ١١٨٢م.
- الملك الأشرف (الأول) بن مظفر الدين موسى (صاحب دمشق) ٦٢٧هـ / ١٢٢٩م.
- الصالح إسماعيل (اخو السابق) جمادى الأولى ٦٣٥هـ / ١٢٣٧م.
- الصالح أيوب (صاحب دمشق) ٦٤٣هـ / ١٢٤٥م.
- توران شاه (الرابع) (صاحب دمشق) ٦٤٧هـ / ١٢٤٩م.

- الناصر يوسف (حتى سنة ٦٥٨ هـ /) ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م.

سابعاً: في حمص

- الملك القاهر ناصر الدين محمد بن شيركود (توفي في ٩ ذي الحجة سنة ٥٨١ هـ /)
..... ٥٧٤ هـ / ١١٧٨ م.

- الملك المجاهد صلاح الدين شيركوه (الثاني) ، (توفي في ١٩ رجب سنة ٦٣٧ هـ /)
..... ذي الحجة ٥٨١ هـ / ١١٨٥ م.

- الملك المنصور ناصر الدين ابراهيم بن شيركوه (الثاني) ، (توفي في ١٠ صفر سنة ٦٤٤ هـ /)
..... رجب ٦٣٧ هـ / ١٢٣٩ م.

- الملك الأشرف مظفر الدين موسى (الثاني) بن ابراهيم ، (توفي في ١٠ صفر سنة
٦٦٢ هـ /) صفر ٦٤٤ هـ / ١٢٤٦ م.

ثامناً: في الكرك

- الملك العادل (الثاني) سيف الدين أبو بكر بن أيوب ٥٨٤ هـ / ١١٨٨ م.

- الملك المعظم شرف الدين عيسى بن ابي بكر ٥٩٢ هـ / ١١٩٥ م.

- الملك الناصر صلاح الدين داود بن عيسى (صاحب دمشق) ، (استولى على بيت المقدس في ٩
جمادى الأولى سنة ٦٣٧ هـ /) ٦٢٤ هـ / ١٢٢٦ م.

- الملك المغيث فخر الدين عمر بن العادل (الثاني) بن الكامل ٦٣٧ هـ / ١٢٣٩ م.

تاسعاً: في حماه

- الملك المظفر (الأول) تقي الدين أبو سعيد عمر ، (توفي في ١٩ رمضان سنة ٥٨٧ هـ /
١١٩١ م.) ٥٧٤ هـ / ١١٨٨ م.

- الملك المنصور (الأول) ناصر الدين أبو المعالي محمد .

(توفي في ٢٢ ذي القعدة سنة ٦١٧ هـ /) رمضان ٥٨٧ هـ / ١١٩١ م.

- الملك الناصر صلاح الدين قليج ارسلان ذي القعدة ٦١٧ هـ / ١٢٢٠ م.

- الملك المظفر (الثاني) تقي الدين محمود ٦٢٦ هـ / ١٢٢٨ م.

- الملك المنصور (الثاني) سيف الدين محمد ٦٤٢هـ / ١٢٤٤م.

عاشرا: في حصن كيفا وآمد وبانياس

أ- في حصن كيفا

الملك الصالح نجم الدين أيوب ٦٢٩هـ / ١٢٣١م.

- الرها وحران ٦٣٣هـ / ١٢٣٥م.

- بسنجار ونصيبين ٦٣٥هـ / ١٢٣٧م.

- الملك المعظم توران شاه (الرابع) بن أيوب بن الكامل ٦٣٦هـ / ١٢٣٨م.

- الملك الموحد تقي الدين عبدالله بن عبدالله بن توران شاه ٦٤٧هـ / ١٢٤٩م.

ب- في آمد

- بنو ارتق حتى سنة ٦٢٩هـ / ١٢٣١م.

- الملك الصالح نجم الدين أيوب بن الكامل ٦٢٩هـ / ١٢٣١م.

ج- في بانياس

- الملك العزيز (الثاني) عماد الدين عثمان بن العادل ٦٠٨هـ / ١٢١١م.

- الملك الظاهر غازي بن عثمان (توفي سنة ٦٣٠هـ /) ٦٣٠هـ / ١٢٣٢م^(١).

(١) راجع : زامبارو، معجم الأنساب والأمراء الحاكمة في التاريخ الإسلامي، دار الرائد العربي، بيروت، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م. ص ١٥٠-١٥٩، ويستفقد. ف.، جدول السنين الهجرية بلياليها وشهورها بما يوافقها من السنين الميلادية بأيامها وشهورها، ترجمة/ عبدالمنعم ماجد، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٠م. حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٣٠٩-٣١٢.

فهرست الأعلام والأماكن

الاسم	الصفحة
- أولاً: فهرست الأعلام -	
إبراهيم بن مواليا	٦٤ - ٦٥ - ٩٠ - ١٢٤ - ١٢٥ - ١٢٦ - ١٩٢ - ١٩٦ - ٢٣٦ - ٢٥٠ - ٢٦٢
- أحمد الدقلى	١٢٨
- أحمد الذكى النقاش	١٦ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٥٨ - ١٤٦ - ١٧٧ - ١٧٨ - ١٧٩
	١٨٣ - ١٨٤ - ١٨٦ - ١٩٠ - ٢٣٣ - ٢٤٦ - ٢٥٥ - ٢٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٧٠ - ٢٧٢
- أحمد بن طولون	٢٤٨
- اسخربوطى	٢٨٧
- إسماعيل بن ورد	٤٠ - ٥٧ - ٥٨ - ٦٤ - ١٢٦ - ١٧٧ - ٢٣٢ - ٢٣٦
- إسماعيل (الحاج)	٥٩ - ١٠٩ - ١٢٥
- اياس	١٧٧ - ١٩٧ - ١٩٨
- أبو بكر بن الحاج جلدك	٤٠ - ٦٤ - ١٧٧ - ١٨٦ - ٢٣٣ - ٢٦٢ - ٢٦٨ - ٢٧١
- أبو بكر (سيف الدين العادل)	١٥ - ٤١ - ٧٢ - ١٤٢ - ١٥٢
- أبو بكر (سيف الدين العادل الثاني)	١٦ - ١٧ - ٤١ - ٧٥ - ٧٦ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣
	١٤٤ - ١٤٥ - ١٥٢ - ١٥٣ - ١٧٨ - ٢٣١ - ٢٣٤ - ٢٣٦ - ٢٤٦ - ٢٤٩ - ٢٥٥ - ٢٥٧ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٦٥
	٢٧٧ -
- أبو القاسم بن سعيد	١٧٧ - ٢١٩ - ٢٢٠ - ٢٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٤ - ٢٣٣
- بطرس	٢٨٧
- بدر الدين بيسرى	٢١٦ - ٢١٧
- بدر الدين لؤلؤ	١١٤ - ١١٦ - ١١٨ - ١٢٠ - ١٢١ - ١٢٣ - ١٢٧ - ١٢٨
	٢٦٨ - ٢٧٠ - ٢٧٤ - ٢٧٦ - ٢٧٧
- الحسن بن عبسون	١٢١ - ١٢٧ - ١٢٨

الصفحة

الاسم

١٧٩	- حسين بن قاسم
٥٩ - ٧٣ - ١٢٦ - ١٧١ - ٢٠٢	- حسين بن محمد
٢١٤	- خالد بن فتح (الطواشى)
٥١	- خليل بن قلاوون
٤٠ - ٤٢ - ١٧٧ - ٢١٠ - ٢١٥ - ٢١٩ - ٢٦٢ - ٢٨١ -	- داود بن سلامة
٢٨٢	
١٠٩	- دويدار .
٤٦	- سعد
٧٦	- سعد الدين الأسعدى
٢١٤	- سيد عبدالله يحيى
٥٨ - ٥٩ - ٨٥ - ٨٩ - ١٠٩ - ١٢٤ - ١٢٥ - ٢٠١ -	شجاع بن منعة
٢٥٨ - ٢٦٦ - ٢٦٩ - ٢٧٣ - ٢٧٦	
١٠٩	- شهاب بن ريحان
١٩٥ - ٢٠٣	- شهاب الدين طغرل
١٠ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ٤٢ - ٧٤ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣ -	- صلاح الدين الأيوبى
١٢٦ - ١٣٨ - ٢٣٤ - ٢٤٨ - ٢٤٩ - ٢٦١ - ٢٧٩ -	
٤٢ - ٧٦ - ١٢٧ - ١٦٩ - ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٣ - ٢٠١ -	- صلاح الدين (أبو المظفر يوسف)
٢٣٢ - ٢٤٦ - ٢٥٨ - ٢٦٢ - ٢٦٩	
٤١ - ١٩٧ - ١٩٨	- عبدالكريم الترابى
٤٢ - ٦١ - ٧٥ - ١٩٩ - ٢٠٠ - ٢٠٢ - ٢٠٣ - ٢٠٤ -	- عبدالكريم المصرى
٢٧٤	- عز الدين مسعود

الصفحة

الاسم

١٥٧ - ١٥	- العزيز عثمان
٦١	- العزيز غياث الدين
١٩ - ١٧١ - ١٩٥ - ٢٠٣	- العزيز محمد
٩٨ - ١٠١ - ١٠٣ - ١٢٤ - ١٢٧ - ٢٦٧ - ٢٧٤ - ٢٧٦	- ^{٦٠} عبدالله بن علي
١٦ - ٤١ - ٦٤ - ١٧٧ - ١٩٠ - ٢٤٦ - ٢٥٥ - ٢٦٤	- عمر بن جلدك
٢٧٧	
٣٨	- عمر بن الفضل
٢٤٧ - ٢٣٩ - ٧٠ - ٢٤	- عمرو بن العاص
١٠٩ - ١٠٦ - ٦٥	- فتوح الموصلي
٤١ - ٦٤ - ٦٥ - ٧٥ - ١٢٦ - ١٧٧ - ١٩٢ - ١٩٦	- قاسم بن علي
٢٧٦	
٦١ - ٦٠	- قيصر
١٥ - ١٦ - ٤٨ - ٦١ - ١٤٢ - ١٦١ - ٢٠٢ - ٢٤٩	- الكامل محمد
٦٠	- كمال الدين بن يونس
٤٠ - ٦٢ - ٧٣ - ٢٠٥ - ٢٠٨ - ٢٠٩	- محمد بن ختلخ
١٢١ - ١٢٧ - ١٢٨	- محمد بن عبسون
٥٨ - ٥٩ - ٦٥ - ١٠٩ - ١٢٤ - ١٢٥ - ٢٥٨	- محمد بن فتوح
١٥	- محمد (ناصر الدين)
٦١	- محمود (تقي الدين)
١٣ - ٢٠	- محمود (نور الدين)
٤٤	- مروان بن محمد
٢٠١ - ٢٠٤	- المعز أيك
١٩ - ٦١ - ٧٣ - ١٦٧ - ١٦٨ - ٢٠٣	- موسى (الأشرف)

الصفحة

الاسم

٢٥٧ - ٢٤٨	- نجم الدين أيوب
١٨ - ٤٠ - ٤١ - ٤٣ - ٧٢ - ٧٤ - ١٥٤ - ١٥٥ - ١٥٦ - - ١٦٠ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٥ - ١٦٦ - ٢٣٢ - ٢٣٣ - ٢٣٤ - ٢٣٦ - ٢٥٠ - ٢٥١ - ٢٥٥ - ٢٦٢ - ٢٦٥ - ٢٧٧ - ٢٨٢ - ٢٨٣	- الملك الصالح نجم الدين أيوب
٢٧٠ - ٢٥٨ - ١٢٦ - ١٢٤ - ٩٤ - ٥٩	- يونس بن يوسف

ثانياً: فهرست الأماكن

الصفحة

الاسم

أ

٨١	- أرمينية
٩ - ٧٥ - ٧٦ - ٢١٩ - ٢٢٣	- أسعد
٦٠	- أصفهان
١٥٨ - ٢٨٠ - ٢٨٣	- أورشليم
٢٠	- الأندلس
١٩ - ٢٠	- أنطاكية
٢٣ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٣ - ٨١ - ١٤١	- إيران
١٥	- اسكندرية
١٣ - ٧٤	- آسيا

ب

٢٢٣	- باريس
١٨	- البحر الميت
٦٤ - ٧٤ - ٨٤	- بغداد
١٤ - ٤٥ - ٧٩	- بلاد الجزيرة
١٥	- البندقية
١٤	- بيت المقدس
١٥	- بيزا (الإيطالية)

ت

٨١	- تكريت
٧٩	- تل قليعات

الاسم

الصفحة

ح

- ٥٧ - ٥٦ - ٤٢ - ١٩ - ١٨ - ١٤ - ٩	- حلب
١٩٩ - ١٩٢ - ٨٤ - ٧٩ - ٧٥ - ٧٤ - ٦١	
٢٧٨ - ٢٠٤ - ٢٠٣ -	
٦١ - ١٤	- حماة
١٤	- حمص

خ

١٨	- الخليل
----	----------

د

٧١ - ١٤ - ٩ - ٨	- دجلة
- ٦٠ - ٥٦ - ٤٨ - ٤٢ - ٣٩ - ٢٠ - ١٩	- دمشق
- ١٢٧ - ٨٣ - ٧٩ - ٧٣ - ٧٢ - ٦٤ - ٦١	
٢٠٣ - ٢٠١ - ١٧٣ - ١٧١ - ١٧٠ - ١٦٧	
٢٤٦ - ٢٠٩ - ٢٠٥ -	- دنقلة
١٤	- ديار بكر
٢٠٣ - ٦١	

ر

- الرقة

س

- ٢١٠ - ١٩٢ - ١٤٥ - ٦٠ - ٤٥ - ٤١	- سوريا
٢٨٥ - ٢٨٠ - ٢١٥	

الاسم

الصفحة

ش

٨ - ٩ - ١٠ - ١٣ - ١٤ - ١٦ - ١٨ - ١٩ -
٢٠ - ٢٣ - ٢٥ - ٢٦ - ٤٥ - ٥٤ - ٦٠ -
٦١ - ٦٩ - ٧٤ - ٧٩ - ١٢٦ - ١٣١ -
١٥٨ - ١٧٨ - ١٨٤ - ١٩٠ - ١٩٧

- الشام

ص

١٨ - ٢٠
٢٠ - ٢٤٥

- صور

- الصين

ط

١٩ - ٢٠

- طرابلس

ع

٢٣ - ٣٩ - ١٤١
١٩

- العراق

- عكا

ف

٧٤
٩ - ٢٤ - ٣٦ - ٥٦ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ -
٨٠

- فارس

- القسطنطينية

- فلسطين

الاسم

الصفحة

ق

- القاهرة

٨ - ٩ - ٣٩ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٨ - ٥٦ - ٥٧
- ٧١ - ٧٢ - ٧٩ - ٨٣ - ٨٤ - ١٤١ -
١٥٥ - ١٦٢ - ١٦٥ - ١٨٦ - ٢٠١ - ٢٠٢
- ٢٠٤ - ٢١٩

- قنا

٦٠

م

- مصر

٨ - ١٠ - ١٣ - ١٤ - ١٦ - ١٩ - ٢٤ -
٢٥ - ٣٩ - ٤٣ - ٤٥ - ٤٧ - ٥٤ - ٥٦ -
٦٠ - ٦١ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٩ - ٧٩ - ٨١ -
١٤٤ - ١٤٥ - ١٤٦ - ١٧٨ - ١٩٠ - ٢٠٢
- ٢٠٣

- مكة

٩ - ٧٦ - ١٣٣ - ١٣٦ - ١٣٧ - ١٣٨ -
٢٠٢

- المعرة

١٩

الموصل

١٠ - ١٩ - ٣٩ - ٤٥ - ٤٨ - ٥٨ - ٦٠ -
٦٢ - ٦٤ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ -
٨٤ - ٨٥ - ٨٩ - ٩٠ - ٩٤ - ٩٨ - ١٠١ -
١٠٦ - ١١٠ - ١١٤ - ١١٦ - ١١٨ - ١٢٢ -
١٢٤ - ١٢٧ - ١٢٨ - ١٤١ - ٢٠١ -
٢٧٠ - ٢٧٥

الصفحة

الاسم

ن

١٤

- النوبة

٧٩

- نينوى

هـ

٣٨

- هراة

٨٠ - ٧٤ - ٤٥ - ٢٠

- الهند

ي

٤٨

- اليمن

مصادر ومراجع الكتاب

- القرآن الكريم.

أولاً : المخطوطات :

- أبى بكر الدمشقى ، الفروسية الحمديدية ، مخطوط محفوظ بدار الكتب المصرية رقم ٢٢ فروسية تيمور ، ورقة ١٦٠ . (الفروسية الحمديدية).
- طيبغا الأشرفى «البكلمشى اليونانى» ، مخطوط روى النشاب مخطوط محفوظ بمكتبة المتحف الحربى بالقاهرة رقم ١٠٦ فنون حربية ، ورقة ١٣ . (رمى النشاب).
- مؤلف مجهول ، مخطوط شرح بغية الرامى فى حياة الرامى ، مخطوط بدار الكتب المصرية رقم ١١ فنون حربية طلعت ، ورقة ٨ ، ٩ . (شرح بغية الرامى).
- مخطوط «مقامات الحريرى» المؤرخ لسنة ٦٣٤هـ / ١٢٣٧م ، بمقاييس ١ ، ٢٦ سم فى ٢١،٣ سم ، للمصور «يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى» ، محفوظ بالمكتبة الوطنية بباريس Bibliothèque Nationale de France تحت رقم «عربى ٥٨٤٧» . (مقامات).
- مخطوط عبدالرحمن الصوفى ، صور الكواكب الثابتة ، قمت بالاطلاع على ثلاث نسخ من هذا المخطوط ، محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (عربى ٢٤٨٨ ، ٢٤٨٩) الثالثة محفوظة فى مكتبة الأرنثال بباريس Bibliothèque de L'Arsenal تحت رقم (١٠٣٦) . (صور الكواكب).

ثانياً : المصادر :

- إنجيل متى إصحاح ٤ ، إصحاح ١٧ .
- ابن الأثير « لأبى الحسن على بن أبى الكرم محمد » ت : ٦٣٠هـ / ١٢٣٢م الكامل فى التاريخ ، بيروت ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م . (الكامل).
- ابن بطوطة « محمد بن عبدالله » ت : ٧٧٩هـ / ١٣٧٧م . الرحلة « تحفة النظر فى غرائب الأمصار ، وعجائب الأسفار » ، بيروت ، بدون تاريخ . (الرحلة).
- ابن تغرى بردى « جمال الدين أبى المحاسن » ت : ٨٧٤هـ / ١٤٦٩م . النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة ، ١٦ جزء ، تحقيق : محمد رمزى ، نسخة مصورة عن دار الكتب المصرية ، ١٩٣٠-١٩٤٠م . (النجوم).

- المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافى ، تحقيق : محمد أمين ، القاهرة ، ١٩٨٤-١٩٨٥ م. (المنهل الصافي).
- ابن حجر « الإمام أحمد بن على بن حجر العسقلانى » ت : ٨٥٢ هـ . إنباء الغمر بأنباء العمر ، تحقيق : حسن حبشى ، القاهرة ، ١٣٨٩ هـ / ١٩٦٩ م. (إنباء الغمر).
- ابن حوقل (أبى القاسم بن حوقل النصيبى) كتاب صورة الارض ، دار الكتاب الإسلامى ، القاهرة ، بدون تاريخ . (صورة الارض).
- ابن خرداذبة (أبى القاسم عبيدالله بن عبدالله المعروف بابن خرداذبة) متوفى فى حدود سنة ٣٠٠ هـ . المسالك والممالك ، مكتبة الثقافة الدينية ، بدون تاريخ . (المسلك والممالك).
- ابن خلدون « عبدالرحمن » ت : ٨٠٨ هـ / ١٤٠٥ م . المقدمة ، الطبعة الرابعة ، بيروت ، بدون تاريخ . (المقدمة).
- ابن دقماق « إبراهيم بن محمد بن آيدمر العلائى » ت ٨٠٩ هـ / ١٤٠٩ م . الانتصار لواسطة عقد الأمصار فى تاريخ مصر وجغرافيتها ، ج ٤ ، ٥ ، بولاق ، القاهرة ، ١٣١٠ هـ / ١٨٩٢ م . (الانتصار).
- ابن سعد « محمد بن سعد كاتب الواقدي » . الطبقات الكبرى ، القاهرة ، ١٣٥٨ هـ / ١٩٣٩ م . (الطبقات).
- ابن شداد « بهاء الدين يوسف بن رافع » ت ٦٩٧ هـ / ١٢٩٨ م . النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية ، تحقيق : جمال الدين الشيال ، الطبعة الأولى ١٩٦٤ م . (النوادر السلطانية).
- ابن العديم (المولى الصاحب كمال الدين أبى القاسم عمر بن أحمد بن هبة الله بن العديم) ٥٨٨ - ٦٦٠ هـ . زبدة الحلب فى تاريخ حلب ، المعهد الفرنسى بدمشق للدراسات العربية ، بدون تاريخ ، ج ٣ ، ٥٥٩ - ٦٤١ هـ ، (زبدة الحلب).
- ابن العبرى ، تاريخ مختصر الدول ، تحقيق أنطوان صالحانى اليسوعى ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٥٨ م .
- ابن الفرات « ناصر الدين عبدالرحمن » . تاريخ ابن الفرات ، تحقيق : قسطنطينة رزين ، بيروت ، ١٩٣٩ م .
- ابن القلانيس (أبى يعلى حمزة بن القلانيس) . ذيل تاريخ دمشق ، بيروت ، مطبعة الآباء اليسوعيين ، ١٩٠٨ م .

- ابن كثير « عماد الدين أبى الفدا إسماعيل » ت : ٧٧٤هـ / ١٣٧٢م . البداية والنهاية فى التاريخ، ج ١٢، ١٣ ، الطبعة السادسة ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م .
- ابن منظور « جمال الدين محمد بن مكرم » ت : ٧١١هـ / ١٣١١م . لسان العرب، طبعة مصورة عن طبعة بولاق .
- ابن ميسر ، اخبار مصر ، ج ٢ ، تحقيق : هنرى ماسيه ، القاهرة ١٩١٩م ، ج ١ .
- ابن هشام (ابى محمد عبدالمملك بن هشام المعافري)، السيرة النبوية ، تحقيق / محمد فهمى السرجانى ، دار التوفيق للطباعة بالأزهر ، ج ٤ ، القاهرة بدون تاريخ .
- ابن واصل « جمال الدين محمد بن سالم » ت : ٦٩٧هـ / ١٢٩٧م . مفرج الكروب فى أخبار بنى أيوب ، تحقيق : ج ١-٣ : جمال الدين الشيال ، القاهرة ١٩٥٣-١٩٦٠م ، ج ٤ : حسنين محمد ربيع ، القاهرة ، ١٩٧٢م (مفرج الكروب) .
- ابن إياس « محمد بن أحمد الحنفى » ت : ٩٣٠هـ / ١٩٨٣م . بدائع الزهور فى وقائع الدهور، تحقيق : محمد مصطفى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م . (بدائع الزهور) .
- أبو شامة « شهامة الدين أبى محمد عبدالرحمن المقدسى » ت : ٦٦٥هـ / ١٢٦٨م . كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين (النورية والصلاحية) مراجعة : محمد مصطفى زيادة ، ج ١ ، ق ٢ ، القاهرة ١٩٦٢م . (الروضتين) .
- الاصطخرى (ابى اسحق ابراهيم بن محمد الفارسى الاصطخرى)، المسالك والممالك ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، ١٩٦١م . (المسالك والممالك) .
- الحنبلى « أبو البركات عز الدين أحمد بن إبراهيم بن نصر الله العسقلانى المصرى » ت : ٨٧٦هـ / ١٤٧١م . شفاء القلوب فى مناقب بنى أيوب ، تحقيق / فاطمة رشيد ، دار الحرية، بغداد ، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٨م .
- الجهشيارى « أبى عبدالله محمد بن عبدوس » . كتاب الوزراء والكتاب ، تحقيق / إبراهيم الإييارى وآخرون ، الطبعة الأولى ، ١٣٥٧هـ / ١٩٢٨م .
- الداودارى « أبو بكر عبدالله بن أيك » ت : ٧٣٦هـ / ٣٣٥م . كنز الدرر وجامع الغرر ، ج ٧ ، الدر المطلوب فى أخبار بنى أيوب ، تحقيق / سعيد عبدالفتاح عاشور، المعهد الألمانى للآثار ، القاهرة ، ١٣٩١هـ / ١٩٧٢م . (كنز الدرر) .

- العمرى « شهاب الدين أحمد بن يحيى بن فضل الله » ت : ٧٤٩هـ / ١٣٤٩م . مسالك الأبصار فى ممالك الأمصار ، ممالك مصر والشام ، والحجاز، واليمن ، تحقيق/ أيمن فؤاد سيد ، المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة ، ٦ . ١٤هـ / ١٩٨٥م . (مسالك الأبصار).
- الفردوسى (أبو القاسم) ، الشاهنامه ، تعليق عبدالوهاب عزام ، ج ٢ ، الطبعة الأولى ، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ، ١٣٥٠هـ / ١٩٩٣ م . (الشاهنامه).
- القلقشندى « أبى العباس أحمد بن على بن أحمد » ت : ٨٢١هـ / ١٤١٨م . صبح الأعشى فى صناعة الإنشا ، الطبعة الثانية ، طبعة مصورة عن دار الكتب المصرية ، ١٣٤٦هـ / ١٩٢٨م . (صبح الأعشى).
- المقرئى « تقى الدين أحمد بن على بن أحمد » ت : ٨٤٥هـ / ١٤٢١م .
- كتاب السلوك لمعرفة دول الملوك ، تحقيق/ محمد مصطفى زيادة ، ج ٢ ق ١ ، القاهرة ، ١٩٧١م ، ج ٢ ، ق ٢ ، القاهرة ، ١٩٧٢م . (السلوك).
- إغاثة الأمة بكشف الغمة ، تحقيق / محمد مصطفى زيادة ، جمال الدين الشيال ، القاهرة ، ١٣٥٩هـ / ١٩٤٠م .
- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار « الخطط المقرئية » ، جزآن ، طبعة بولاق ، بدون تاريخ . (الخطط)
- ياقوت الحموى ، معجم البلدان ، مج ٢ ، بيروت ، ١٩٨٤م .
- أحمد بدوى ، الحياة الادبية فى عصر الحروب الصليبية بمصر والشام ، دار النهضة بمصر ، ١٩٧٩م . (الحياة الأدبية).

ثالثاً : المراجع :

- أحمد فكرى ، مساجد القاهرة ومدارسها ، المدخل ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦١م .
- أبى الحسين عبدالرحمن بن عمر الرازى ، كتاب صور الكواكب الثمانية والأربعين ، بيروت ، ١٩٨١م . (صور الكواكب).
- أبو الحمد فرغلى ، التصوير الإسلامى ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩١ .
- ابراهيم جمعة ، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الاحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٦٩م . (دراسة فى تطور الكتابات).

- أبو صالح الالقي ، الفن الإسلامى أصوله فلسفته مدارسه ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٤ م .
- احسان هنى : الحياة العسكرية عند العرب ، دمشق ، ١٩٦٢ م .
- أحمد إسماعيل : تاريخ بلاد الشام فى العصر العباسى ، دمشق ، ١٩٨٣ .
- أحمد شلبى : موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية ، ج ٥ ، مكتبة النهضة ، ١٩٨٢ م .
- أحمد عبدالرازق ، الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى ، دار الفكر العربى ، ١٩٩٠ . (الحضارة).
- الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى ، «العلوم العقلية» ، الفكر العربى ، ١٩٩١ م . (الحضارة).
- أحمد عيسى : آلات الطب والجراحة عند العرب ، دار الكتب المصرية ، ١٩٢٥ م .
- أحمد ممدوح حمدى : معدات التجميل بمتحف الفن الإسلامى ، دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٥٩ م .
- أمال العمرى ، بركة الحاج خلال العصرين المملوكى والعثمانى ، دار الثقافة للنشر ، ١٩٨٧ م .
- امام إبراهيم أحمد : تاريخ الفلك عند العرب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ م .
- انور عبدالواحد : قصة المعادن الثمينة ، القاهرة ، ١٩٦٣ م .
- السيد طه السيد أبو سديرة ، الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ م . (الحرف والصناعات).
- الباز العرينى : مصر فى عصر الأيوبيين ، القاهرة ، ١٩٦٠ م .
- ثروت عكاشة ، فن الواسطى من خلال مقامات الحريري ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٤ م . (فن الواسطى).
- حسن الباشا ، الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٧ م . (الألقاب).
- الفنون الإسلامية والوظائف ، ج ٣ ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٦ م . (الفنون والوظائف).
- التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٨ م . (التصوير الإسلامى).
- تاريخ الفن فى عصر النهضة ، دار النهضة العربية ، ١٩٨٠ م .

- حسنى محمد نوبصر ، الآثار الإسلامية ، مكتبة نهضة الشرق ، ١٩٩٦م ، العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، مكتبة زهراء الشرق ، ١٩٩٦م .
- حسين عليوة ، المعادن ، كتاب القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها ، القاهرة ، ١٩٧٠ . (المعادن) .
- حسين مؤنس ، اطلس تاريخ الإسلام ، الزهراء للاعلام العربى ، القاهرة ، ١٩٨٧م . (أطلس) .
- درويش النخيلي ، السفن الإسلامية على حروف المعجم ، دار المعارف ، ١٩٧٩م . (السفن) .
- زكى حسن ، كنوز الفاطميين ، القاهرة ، ١٩٣٧م . (كنوز الفاطميين) .
- الفنون الايرانية فى العصور الإسلامية ، القاهرة ، ١٩٤٦م . (الفنون الايرانية) .
- فنون الإسلام ، مكتبة النهضة ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٤٨م . (فنون الإسلام) .
- زامباور ، معجم الانساب والاسرات الحاكمة فى التاريخ الإسلامى ، دار الرائد العربى ، بيروت ، ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠م .
- سعاد محمد ماهر ، مشهد الإمام على فى النجف ومابه من الهدايا والتحف ، دار المعارف ، ١٩٦٨م .
- كتاب الفنون الإسلامية ، القاهرة ، ١٩٨٦م . (مشهد الامام على) .
- البحرية فى مصر الإسلامية وآثارها الباقية ، دار الكتاب العربى القاهرة ، بدون تاريخ . (البحرية) .
- سعيد عبدالفتاح عاشور ، الحركة الصليبية ، جزءان ، القاهرة الطبعة الأولى ، ١٩٦٣م .
- الأيوبيون والمماليك فى مصر والشام ، دار النهضة العربية ، ١٩٩٠م .
- سعيد الديوه جى ، أعلام الصناعات المواصلية ، الموصل ، ١٩٧٠ .
- الموصل فى العهد الأتابكى ، بغداد ، ١٩٥٨م . (الموصل) .
- سوادى عبد محمد الرويشيرى ، إمارة الموصل فى عهد بدر الدين لؤلؤ ، بغداد ، ١٩٧١م . (امارة الموصل) .
- صلاح حسين العبيدى ، التحف المعدنية الموصلية فى العصر العباسى ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٧٠م . (التحف المعدنية) .
- ظافر القاسمى ، الحياة الاجتماعية عند العرب ، دار النفائس بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨١م .

- عاصم محمد رزق ، مراكز الصناعة فى مصر الإسلامية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٩م .
(مراكز الصناعة).
- عبدالعزيز صالح ، التربية والتعليم فى مصر القديمة ، القاهرة ، ١٩٦٦م .
- عبدالعزيز صلاح ، الرياضة عبر العصور تاريخها وآثارها ، مركز الكتاب للنشر ، ١٩٩٨م .
- عبدالعزيز مرزوق ، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى ، ١٩٦٣م .
- عبدالعزيز مرزوق ، الفنون الزخرفية فى مصر قبل عصر الفاطميين ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٤م .
- عبدالمنعم ماجد ، نظم دولة سلاطين المماليك ورسومهم فى مصر ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٧م .
- عصمت أحمد عوض ، المباخر ، مكتبة مدبولى ، ١٩٩١م .
- قاسم عبده قاسم ، ماهية الحروب الصليبية ، عالم المعرفة ١٤٩ ، الكويت ، ١٩٩٠م .
- محسن محمد حسين ، الجيش الأيوبى فى عهد صلاح الدين الأيوبى ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م .
(الجيش الأيوبى) .
- محمد أحمد زهران ، فنون أشغال المعادن والتحف ، مكتبة الانجلو المصرية ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٥م .
(فنون اشغال المعادن).
- محمد مصطفى ، الوحدة فى الفن الإسلامى ، القاهرة ، سنة ١٩٥٨م . (الوحدة).
- محمود ابراهيم حسين : أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية ، مكتبة نهضة الشرق ، ١٩٨٢م .
- الخزف الإسلامى فى مصر ، مكتبة نهضة الشرق ، ١٩٨٤م .
- موسوعة الفنانين المسلمين ، ج ١ ، مكتبة نهضة الشرق ، ١٩٨٦م .
- الزخرفة الإسلامية الارابيسك ، القاهرة ، ١٩٨٧م .
- التصوير الإسلامى ، دار الثقافة العربية ، ١٩٨٩م .
- محمود محمد الخويرى ، الاوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد ، دار المعارف ، ١٩٧٩م . (الاوضاع الحضارية) .
- مصطفى عبدالله شيهه ، شواهد قبور إسلامية من جبانة صعدة ، مكتبة مدبولى بالقاهرة ، ١٩٨٨م .

- دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر بالسودان واربعة سيوف يمانية معاصرة ، مكتبة الجامعة للطباعة ، ١٩٨٤ م .

- ناجى زين الدين المصرف ، بدائع الخط العربى ، وزارة الاعلام مديرية الثقافة العامة السلسلة الفنية ١٩ ، بغداد ، ١٩٧٢ م .

- نورى الراوى ، ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب ، مطبعة تاييس ، ١٩٧٢ م .

المراجع الأجنبية المعربة :

- اونصال يوجل ، السيوف الإسلامية وصناعاتها ، ترجمة/ تحسين عمر طه أوغلى ، الكويت ، ١٩٨٨ م . (السيوف) .

- الفريد لوكاس ، المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة/ زكى إسكندر ، محمد زكريا غنيم ، القاهرة ، ١٩٤٥ م .

- أوقطاي أصلان آبا ، الترك وعمائرهم ، ترجمة/ أحمد محمد عيسى ، أستانبول ، ١٩٨٧ م .

- بروكلمان : تاريخ الشعوب الإسلامية ، بيروت ، ١٩٥٣ م .

- ستيفن رنسمان ، تاريخ الحروب الصليبية ، ج ٢ ، ترجمة : السيد الباز العرينى ، ١٩٦٨ م .

- وليم الصورى ، الحروب الصليبية ، ترجمة / حسن حبشى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩١ م .

- ويستنفلد . ف . ، جدول السنين الهجرية بلياليها وشهورها بما يوافقها من السنين الميلادية بايامها وشهورها ، ترجمة / عبدالمنعم ماجد ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٨٠ م .

- ميخائيل زابوروف ، الصليبيون فى الشرق ، دار التقدم موسكو ، ١٩٨٦ م .

- ناصر خسرو ، سفر نامه ، ترجمة / يحيى الخشاب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٣ م .

رابعاً : الدوريات :

- أحمد عبدالرازق ، الرنوك على عصر سلاطين المماليك ، الجمعية التاريخية للدراسات التاريخية ، مج ٢١ ، ١٩٧٤ . (الرنوك) .

- وسائل التسلية عند المسلمين ، المجلد الأول فى دراسات الحضارة الإسلامية بمناسبة ق . ١٥ ، الهيئة العامة للكتاب المصرية ١٩٨٥ م . (وسائل التسلية) .

- جمال محرز ، المراسم المعدنية الإسلامية ، فصله من مجلة كلية الاداب ، مج ، ج ١ ، مطبعة جامعة فؤاد الأول ، ١٩٥٣ .

- حسن الباشا ، المبخرة ، بحث بكتاب القاهرة تاريخها ، فنونها ، آثارها ، المؤسسة ، ١٩٧٠م .
(المبخرة) .
- إبريق مروان بن محمد ، كتاب القاهرة تاريخها ، فنونها ، آثارها ، المؤسسة ،
١٩٧٠ م .
- الاسطرلاب ، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها ، المؤسسة ، ١٩٧٠م .
(الاسطرلاب) .
- حسنى نويصر ، الطاس السحرية [طاس الخضة] ما عليها من كتابات وما تشفيه من أمراض ،
مجلة كلية الآثار ، العدد السادس ، ١٩٩٥ . (الطاس) .
- حسين امين ، تبادل التأثيرات الحضارية بين مصر والعراق ، مجلة كلية الآثار ، الكتاب الذهبي ،
ج ١ ، القاهرة ، ١٩٧٨م .
- حسين عليوة ، دراسة لبعض الصناعات والفنانين بمصر فى عصر المماليك ، مستخرج من دورية
كلية الاداب ، جامعة المنصورة ، العدد الأول ، مايو ١٩٧٩م . (دراسة لبعض الصناعات) .
- حسين رمضان ، سيمرغ العنقاء فى الفن الإسلامى ، مجلة كلية الآثار ، العدد السادس ، مطبعة
جامعة القاهرة ، ١٩٩٥م .
- عائشة عبدالعزيز تهاى ، اثر الحروب الصليبية فى زخرفة المعادن فى العصر الأيوبي ، ندوة
اتحاد المؤرخين العرب ، القاهرة ، ١٩٩٥ م .
- عادل عبدالحافظ حمزة ، حلب وجيرانها فى عهد ملوك بنى أيوب ، التاريخ والمستقبل ، مج ١ ،
العدد الثانى ، ١٩٩١م .
- زكى حسن ، حول وحدة الفن فى عصور التاريخ المصرى ، مستخرج من مجلة كلية الاداب ،
العدد الثامن ، مج الأول ، مايو ١٩٤٦م ، مطبعة جامعة فؤاد الأول ، ١٩٤٦م . (حول
وحدة الفن) .
- زهير زاهد ، هلال ناجى ، أرجوزة فى علم رسم الخط لصالح السعدى الموصلى ت ١٢٤٥م ،
المورد مج ١٥ ، العدد ٤ ، ١٩٨٦ م .
- كوركيس عواد ، الخط العربى فى آثار الدارسين قديما وحديثا ، المورد مج ١٥ ، العدد ٤ ،
١٩٨٦ م .
- سعاد ماهر ، البيزرة فى التاريخ والآثار ، مجلة الدارة ، العدد الأول ، السنة الثالثة ، ربيع
الأول ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ . (البيزرة) .

- شاكِر حسن السعيد ، الخط العربى جماليا وحضاريا ، المورد ، دار الشئون الثقافية العامة ، مجلد ١٥ . عدد ٤ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦ م .
- صلاح الدين البجيرى ، نص هام عن أحوال دار الطراز المصرية فى أوائل عصر الدولة الأيوبية ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، تصدر عن جامعة الكويت ، العدد الثالث عشر ، المجلد الرابع ١٩٨٤ م .
- المخابرات الإسلامية فى مواجهة الصليبيين ، مجلة كلية الآثار ، العدد الثالث ، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٨٩ م .
- مايسه داود ، الرنوك الإسلامية ، مجلة الدارة ، العدد الثالث ، السنة الرابعة ، ربيع ثانى ١٤٠٢هـ / فبراير ١٩٨٢ م .
- محمد مصطفى ، مناظر دينية على التحف الإسلامية ، مجلة (المجلة) العدد ٤٨ ، السنة الرابعة ، ديسمبر ١٩٦٠ م .
- ناهض عبدالرازق دفتر ، تطور الخط العربى على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسى ، المورد ، دار الشئون الثقافية العامة ، مجلد ١٥ . عدد ٤ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦ م .
- نبيل محمد عبدالعزيز ، نشر وتحقيق مخطوط « نهاية السؤال والامنية فى تعلم الفروسية فى اواخر عصر المماليك الجراكسة ، ابحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة ، ١٩٦٦م ، ج٣ ، مطبعة دار الكتب الحديثة ، ١٩٧١ م .
- يوسف ذنون ، قديم وجديد فى أصل الخط العربى وتطوره فى عصوره المختلفة ، المورد ، دار الشئون الثقافية العامة ، مجلد ١٥ . عدد ٤ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦ م .
- _____ ، النسخ والثلث ، المورد ، دار الشئون الثقافية العامة ، مجلد ١٥ . عدد ٤ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦ م .
- هلال ناجى ، منهاج الإصابة فى معرفة الخطوط وآلات الكتابة ، صنفه : محمد أحمد الزفتاوى ت ٨٠٦٧٥٠هـ ، المورد ، مج ١٥ ، العدد الرابع ، ١٩٨٦ م .
- بضاعة المجود فى الخط وأصوله ، للشيخ محمد بن الحسن السيخاوى ت ٨٤٦هـ ، المورد مج ١٥ ، العدد ٤ ، ١٩٨٦ م .
- شرح المنظومة المستطابة فى علم الكتابة ، لعلى بن هلال الشهير بابن البواب ، المورد ١٥ ، العدد ٤ ، ١٩٨٤ م .

خامساً : الرسائل العلمية:

- أبو الحمد فرغلى ، تصاوير المخطوطات فى عصر الأيوبيين ، ماجستير ، مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ١٩٨١ م .
- آمال العمرى ، الشماعد المصرية فى العصر الإسلامى منذ بداية الفتح العربى حتى نهاية العصر المملوكى ، ماجستير ، مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٦٠ م
- حسين رمضان ، طوائف الحرفيين ودورهم الاقتصادى والاجتماعى والثقافى فى مصر الإسلامية، دكتوراه ، مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٨٧ م.
- زبيدة محمد عطا ، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية ، ماجستير ، مخطوطة غير منشورة كلية الاداب جامعة القاهرة ١٩٨٤ م .
- سعيد مصيلحى ، أدوات وأوانى المطبخ المعدنية فى العصر المملوكى ، دكتوراه ، مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٨٣ م.
- الاسطرلاب فى مصر الإسلامية ، ماجستير ، مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ .
- عبد العزيز صلاح سالم ، الرياضة وآدواتها فى مصر الإسلامية فى ضوء مجموعتى المتحف الإسلامى والقبلى بالقاهرة ، ماجستير ، مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٩٣ م .
- عبدالعزيز صلاح سالم ، المعادن الأيوية فى مصر والشام، دكتوراه، ١٩٩٧ م.
- صلاح أحمد البهنسى ، مناظر الطرب فى التصوير الايرانى فى العصرين التيمورى والصفوى ، ماجستير ، مخطوط ، كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٨٨ م .
- صلاح حسين العبيدى ، التحف المعدنية فى الموصل فى العصر السلجوقى ، ماجستير ، مخطوطة غير منشورة كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٦٥ م .
- محمد حمزة الحداد ، الطراز المصرى لعمائر القاهرة الدينية ، دكتوراه ، مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٩٠ م .
- محمد مؤنس أحمد عوض ، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية، ماجستير مخطوطة غير منشورة كلية الاداب جامعة القاهرة ١٩٨٤ م.
- منى بدر ، أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبي والمملوكى فى مصر ، دكتوراه مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ، ١٩٩٥ .
- نادية حسن على أبو شال ، المبخرة فى مصر الإسلامية ، ماجستير مخطوطة غير منشورة كلية الآثار جامعة القاهرة ١٩٨٤ م.

سابعاً، المراجع الأجنبية

- **Abd Ar-Raziq A.**, La chasse au Faucon d'après des Ceramiques du Musée du Caire , *Annales Islamologique* , IX, Le Caire , 1970.pp. 109 - 121.
- La chasse au Guépard d'après les sources Arabes et le Oeuvres d'Art Musulman , *Arabica* ,XX, 1973 , pp.11- 24 .
- Deux jeux sportifs en Egypte au temps des Mamluks , *Annales Islamologique* , XII ,1974 ,pp.95 - 130 . (Deux jeux).
- **Abouseif Doris-Behrens** , The Baptistère de Saint Louis , *Islamic Art* , III, 1988-1989.
- **Aga-oglu ,Mehmed**, About a Type of Islamic Incense Burner, *Art Bulletin*, XXVII,1945 .
- A Brief Note on Islamic Terminology for Bronze and Brass, *Journal of the American Oriental Society* , Vol. 64,1944.
- A bronze candlestick of the thirteenth century, *Bulletin of the Detroit Institut of Arts*, XI,1930.
- A Note on Bronze Mirrors, *Bulletin of the Detroit Institut of Arts*, XIII,1931.
- Two thirteenth-Century Bronze Ewers , *the Burlington Magazine*, N !CCCXXVIII, Vol. LVII, July 1930 .
- **Ali Bahgat**, Note sur deux bronzes au musée Arabe . *Bulletin de L'Institut Égyptien* ,Quatrième Série-N., 1906 ! Le Caire,1907.
- **Allan, W., James**, Metal Work of the Islamic World , the Aron collection, Sotheby , 1986 .
- Islamic Metalwork (the Nuhad es-Said Collection), Sotheby, 1982 .
- Nishapur : Metalwork of the Early Islamic Period , Newyork , 1982.
- A Medieval Islamic Ewer, Art at auction, Sotheby, 1980-81.
- **Anon**, An Inscribed Copper Dish from Egypt, *Rupam*, NO.29, Janury, India, 1927.

- Arabesques et Jardins de paradis, Collections françaises d'art islamique, Musée du Louvre, Paris , 1989-15 Janvier, 16 Octobre, 1990.
- Arts de l'Islam des origines , A1700 Dans les collections publiques Françaises, 1971.
- **Atil Esin** , Art Islamique et mécénat (Trésor d'art du Koweit) , Paris,1992.
 - **Atil Esin , and Chase, W.T.**, Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art , Washington,1985 .
 - **Atil Esin**, Art of the World, Washington, 1972 .
 - **Baer, Eva**, Metalwork in Medieval Islamic Art , New York ,1983.
 - Ayyubid Metalwork with Christian Images, New York, 1989.
 - A Brass Vessel From The Tomb of Sayyid Battal Ghazi , Notes on the Interpretation of thirteenth-Century Islamic Imagery , *Artibus Asiae* 39,3-4, 1977.
 - The ruler in cosmic setting : a Note on Medieval Islamic Iconography,
Essays in Islamic Art & Architecture in Honor of R. Otto-Dom . Damesh van, 1981.
 - **Balog Paul** , The Coinage of the Ayyubids , London , 1980.
 - **Barrett, Douglas**, Islamic Metalwork in the British Museum , London, 1949.
 - **Beheiry Salah al-Din** , Les Institutions de l'Egypte au temps des Ayyubides , Presses Universitaires de Lille , 1971.
 - **Berchem, Max Van**, Notes d'archéologie Arabe, étude sur les cuivres Damasquinés et les verres émailés , *Journal Asiatique*, Tome III, 1904.
 - Inscription Mobilièrs Arabes en Russie , J. A., Tome . XIV, 1909.
 - Berchem, Max Van,Und Sarre Von Friedrich**, Das metallbecken des atabeks Lu'Lu von Mosul in der kgl. Bibliothek zu München, München Jahrbucher der bildenden Kunst . , 1907. (Das Metallbecken)

- **Bertholld, Laueer** , Chinese Muhammedan bronze with a study of the Arabic Inscription by Martin Spenging, *ARS Islamica*, vol. I, 1934.
- **Blair Sheila S.** , Artists and patronage in late fourteenth-Century Iran in the light of Two Catalogues of Islamic Metalwork , *Bull., SOAS*, XLVIII, 1985. (Artists)
- **Brieux A.**, Les Astrolabes . Tests d'authent , cité , *Art et Curiosité* 53,1974.
- **Buchthal,Hugo.**, A Note on Islamic Enameled Metalwork and its Influence on the Latin West, *Ars Islamica*, XI-XII, 1946.
 - "Hellenistic " Miniatures in Early Islamic Manuscripts , *ARS Islamica* ,7, 1940 .
- **Casanova M.**, Notice sur coup Arabe, *Journal Asiatique*, XVII, 1891.
- **Combe M.Étienne**, Cinq cuivres musulman datés X111,X1V et XV Siècles de la Collection Benaki, *BIFAO*, XXX,1930.
- **Combe E., J., Sauvaget, G. Wiet** , Répertoire chronologique d'épigraphie Arabe, Caire, IFAO,XI , 1941-1941.
- **Contenau G.** Les nouvelles salles d'art Musulman au Musée du Louvre , Syria 4 , 1923.
- **David James**,An Early Mosul Metalworker : Some New Information , *Oriental Art* , N.S. 26 ,1980 .
- **Destombes M.**, Les chiffres coufiques des instruments Astronomiques , *Physis* 1,1960.
- **Dimand ,M.S.**, A Handbook of Muhammadan art , Newyork,1947.
 - "A Silver Inlaid Bronze Canteen with Christian Subjects in the Eumorphopoulos Collection" *Ars Islamica* 1(1934):17-21.
 - A Review of Sasanian and Islamic Metalwork in a Survey of persian art , *ARS Islamica* , 8 ,1941.
 - Unpublished Metalwork of the Rasulid Sultans of Yemen,Metopolitan Museum Studies, Vol.,III,1930.
- **Dorothy G. Shepherd** , A Lion Incense Burner of the Seljuk Period , *the Bulletin of the Cleveland Museum of Art* , N: 6 . Part 1, 1957 .
- **Douglas Patton** , Badr al-din Lu'lu' Atabeg of Mosul, 1211-1259 , University of Washington , 1991.

- **Ettinghausen Richard**, The Dance with Zoomorphic Masks and other forms of Entertainment seen in Islamic Art, Islamic Art and Archaeology Collected Papers, Berlin, 1984.
- Originality and Conformity in Islamic Art, Islamic Art and Archaeology Collected Papers , Berlin, 1984.
- The Bobrinski " Kettle." Patron and style of an Islamic Bronze, Islamic Art and Archaeology Collected Papers , Berlin, 1984.
- The "Wade cup " in the Cleveland Museum of Art , its origin and decorations , *ARS Orientalis* , VOL.2, 1957.
- The Flowering of Seljuq Art , *Metropolitan Museum Journal* , 1970 .
- The Unicorn , Studies in Muslim Iconography , vol. I, N 1. 3 , Washington , 1950 .
- Le Baptistère de St. Louis . by Rice , *ARS Orientalis*, Vol . I , 1954.
- Notes on the Lusterware of Spain , *ARS Orientalis*, Vol. I, 1954 .
- **Fehérvári Géza** , Working in Metal : Mutuences Influences Between the Islamic World and the Mediaval West, *Journal Asiatic Society* , 1977,
- **Fehérvári, G .**, Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the keir Collection , London , Boston, 1976 .
- Ein ayyubidisches rauchergefass mit dem namen des sultan al-malik al-adil II , *Kvnst des Orients* , VI, Wiesbaden , 1968 .
- **Fehérvári G.**, An Eight - Fourteenth Century Quadrant of the Astrolabist al-Mizzi , *BSOAS*, 36, 1973.
- **Fehérvári G .**, And Philip Denwood., Metal and objects in some of the Istanbul Album paintings, Islamic Art , I , New york, 1981.
- **Fehérvári G .**, Robinson B.W., And others, Islamic Art in the keir Collection, London, Boston .
- **Gabriel-Rousseau** , L' art décoratif musulman , Paris, 1934.
- **Grabar, Oleg** , Tow Pieces of Islamicwork at the University of michigan, *ARS Oriental*, VOL., 1V, 1961.

- Les arts mineurs de l'Orient musulman à partir du milieu du XII siècle , *Studies in Medieval Islamic Art* , London , 1976.
- The Illustrated Maqamat of the Thirteenth Century , *Studies in Medieval Islamic Art* , London , 1976.
- La formation de l'art islamique , traduit : Yves thoraval Yale Uni; Press, 1973 .
- **Grohmann Adolf** , The Origin and Early Development Floriated Kufic , *ARS Orientalis* , Vol. II, 1957 .
- **Hartner Willy** , The Vaso Vescovali in the British Museum A study on Islamic Astrological iconography , *Kunst des Orients*, IX 1/2 , 1973/4 .
- **Hayward Gallery**, The Arts of Islam, 1976.
- **Henri Munier et Wiet, G.**, L'Égypte Byzantine et Musulmane, II, IFA O, 1932.
- **Henry Spoer**, Arabic Magic Medicinal Bowls , *Journal of the American Society*, VOL.55, 1935.
- **Herzfeld Ernst**, A Bronze Pen-Case , *ARS Islamica* , Vol.III, 1936 .
- **Hoffman Eva R.**, The Author Portrait in Thirteenth - Century Arabic Manuscripts , *Muqarnas* , Vol. 10 , Leiben, 1993.
- **Howard C. Hollis** , An Arabic Censer, *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* , 1938.
- A Unique Seldjuk Bronze , *ARS Islamica*, Vol .II, 1935.
- **Izzi , Wafiyyah**, An Ayyubid Basin of al-Salih Najdm al-din , The American Univerity in Cario press, 1965.
- **Jacob Alain** , Les armes blanches du monde Islamique , Paris .
- **King David A.**, The Astronomy of the Mamluk, *Muqarnas*, Vol. II, London, 1984.
- **King D .A.**, On the Early of the Universal Astrolabe in Islamic Astronomy and Origin of the Term Shakkaziya, *Journal hist.Arabic Science* 3, 1979.
- **Kühnel Ernst**, The Minor Arts of Islam , New york .
- Islamic Art & Architecture, London, 1966.
- Islamische Schriftkunst, Berlin, 1942.

- Miniaturmalerel im Islamischen Orient, Berlin, 1923.
- The Arabesque Meaning and Transformation of an Ornament,
Translated by : Ettinghausen, R., New York, 1949 .
- Zwei mosulbronzen und ihr meister , in jahrb. der preuss , Kunstsamml,
IX, 1939.
- Lane-Poole, Stanley , The Art of the Saracens in Egypt, London, 1888.
- L'Islam dans les collections nationales , 2 Mai - 22 Août, 1977.
- Latham M., The Astrolabe . *American Mathematical monthly* 24, 1917 .
- Magne, Luien , Le Cuivre et le Bronze en Orient au Moyen age , décor
du métal le Cuivre et le Bronze , 1930 .
- Marilyn Jenkins, Manuel Keene, Islamic Jewelry in the Metropolitan
Museum of Art , New York.
- Mayer , L.A., Islamic Metalworks and their Works, Geneva, 1959.
- Islamic Armourers and their Works , Geneva, 1962.
- Islamic Astrolabists and their Works , Geneva, 1956 .
- Ahitherto Unknown Damascene Artist , *ARS Islamica* , 9, 1942 .
- Three Heraldic Bronzes from Palermo , *ARS Islamica* , vol.III, 1936 .
- Saracenic Arms and Armor , *ARS Islamica* , 1943 . Cote : 196U3 .
- Mamluk playing Cards , Leiden , 1971.
- Melikian Chirvani Assadullah Soure , Islamic Metalwork from the
Iranian World , London , 1982.
- L'art du métal islamique, Paris, 1971.
- Silver in Islamic Iran: the Evidence from Literature and Epigraphy.
- Migeon , Gaston, Manuel d'art musulman , Paris , 1927 .
- Musée du Louvre l'orient musulman, édittons Albert Morancé.
- Lamp de Mosquée en Cuivre a Jouré au Musée du Louvre, Syria, I, 1920.
- Les Cuivres Arabes, Gazette de Beaux-arts, décembre, 1899.
- Les Cuivres Arabes, Gazette de Beaux-arts, LXXXVI, 1900.
- Mostafa Mohamed, The Museum of Islamic Art , a short guide ,
Egypte, 1979.
- Musée Benaki Athènes, Guide , Athènes , 1936.
- Musées royaux d'art , Islamiques et d'histoire, métaux, bruxelles , 1978.
- Museum fur Islaiche , Kunst Berlin katalog, 1979.

- **Nhitti , philip K.**, History of Syria , London , 1951.
- **Pope , Arthur Upham** , Masterpieces of Persian art, 1945 .
- **Pouille E.**,Peut-on dater les Astrolabes médiévaux , Rev.hist.sci.,1956..
- **Ranee A., Katzenstein, Glenn D.Lowry**, Chistian themes en thirteenth
- Century Islamic Metalwork , *Muqarnas* , London ,1983.
- **Rehatsek ,E.**, Magic. *Journal Bombay, Royal Asiatic Society*, XIV,
1879.
- Rice D.S.**, Studies in Islamic Metalwork,1, *BSOAS*,XiV/3.,1952.
- Studies in Islamic Metalwork,11, *BSOAS*,XV/1,1953.
- Studies in Islamic Metalwork ,111, *BSOAS*.,XV/2,1953 .
- Studies in Islamic Metalwork ,1V, *BSOAS*.,1953 .
- Studies in Islamic Metalwork ,V, *BSOAS*., XVII/ 2,1955 .
- Studies in Islamic Metalwork ,VI , *BSOAS*., XX I/ 2,1955 .
- The oldest dated ' Mosul' candlestick A.D. 1225 , *The Burington Magazine*, december, 1949.
- The seasons and the Labars of the Months in Islamic Art, *ARS Orientalis*,VOL;1, 1654.
- Inlaid Brasses from the Workshop of Ahmad al-Dhaki al-Mawsili , *ARS Orientalis* ,VOL.2,1957.
- The Brasses of Badr al-din Lu'Lu , *Bulletin of the School of Oriental and Afican Studies* 13 , 1950 .
- The Aghani miniatures and Religious Painting in Islam, *Burlington Magazine* , vol.95 , April 1953 .
- **Robert Elgood** , Islamic Arms and Armour , London ,1979.
- **Rosen-Ayalon**, Asilver ring from Medieval Islamic Times , *Institute of Asian and African studies* , 1977.
- **Sarre F. und F.R. Martin**, Die ausstellung von meisterwerken muhammedanischer kunst in München 1910, Tafeln, London, 1984.
- Sarre Von Friedrich , Die Bronzekanne des kalifen Marwan II im Arabischen Museum in Kairo , *ARS Islamica* , Vol , I , 1934 .
- **Sauvaget J .** , Nom et Surnom de Mamlouks , *Journal Asiatique* , tome. 238, CCXXXVVIII,1950.
- **S.,A.M.** , Saracenic Metal Work, *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art* , II,1907.

- Schätze der Astronomie, Germanisches national museum nürnberg, 1983.
- **Schneider Laura T.**, The Freer Canteen, *ARS Orientalis*, Vol. 9, 1973.
- **Séclillot L.Am.**, Découverte de la variation ,Par : Aboul - Wefâ ,
Astronome du X siècle . *J. A.*, XVI , 1835 .
- The Unity of Islamic Art, Riyadh, Saudi *Arabia*, 1405 AH /1985AD.
- Trésors de l'islam Au cabinet des médailles ,bn, département des
monnaies et antiques.
- **Wiet Gaston**, Répertoire chronologique d'épigraphie Arabe, IFAO, X,
Le Caire ,1939..
- Catalogue Général du Musée Arabe du Caire (LeCaire), 1932
- L'exposition Persane de 1931, Le Caire, 1933.
- Inscription mobilières de L'Égypte Musulmane, *Journal Asiatique*,
CCXLVI, 1958.
- Les inscriptions de Saladin, Syria, *Revue d'Art Oriental et
d'Archéologie*, tome III, Paris, 1922.
- Une Famille de Fabricants d'Astrolabes, I.F.A.O., Le Caire, 1936.
- Un Nouvel Artiste de Mossoul , Paris, 1931.
- L'épigraphie Arabe de l'exposition d'art persan du Caire ,Mémoire a
l'Institut d'Egypte ,Le Caire, 1935.
- Un bol en faïence du XII siècle , *ARS Islamica* (N.D.), vol. I, part.I .
(1887-1971) .
- **Wenley , A. G.**, (by Grace D. Guest , Ettinghausen R.) The
Iconography of a Kashan Luster Plate , *ARS Orientalis* , Vol.4,
1961 .
- **Yacoub Artin Pacha** , Un brule parfum armorié , Bulletin de l'Institut
Egyptien , 4 me, n 6 , Le Caire, 1906.
- **Zaky , A.Rahman**, On Islamic Swords, the American University in
Cairo press, 1965.
- Important Swords in the Museum of Islamic Art in Cairo,
Vabenhistoriske Aarboger XIII, 1966.
- **Zaky Pacha , Ahmed** , Coupe magique dédiée à Salah ad-din (Saladin)
, *Bulletin de l'Institut Egyptien* , le Caire , tome, X, 1916.

اللوحات والأشكال

عن أصول ومصادر جميع اللوحات راجع :

عبدالعزیز صلاح، المعادن الأیویة فی مصر والشام،
رسالة دكتوراه، ج ٢، سنة ١٩٩٧م.



لوحة (١١)
الحدود الجغرافية للدولة الأيوبية



لوحة (٢)

إبريق شجاع بن منعة الموصلي محفوظ بالمتحف البريطاني
 بلندن . صورة من أرشيف المتحف



لوحة (٤)
تفاصيل على بدن الأبريق السابق



لوحة (٣)
تفاصيل على بدن الأبريق السابق



لوحة (٦)
تفاصيل على بدن الأبريق السابق



لوحة (٥)
تفاصيل على بدن الأبريق السابق



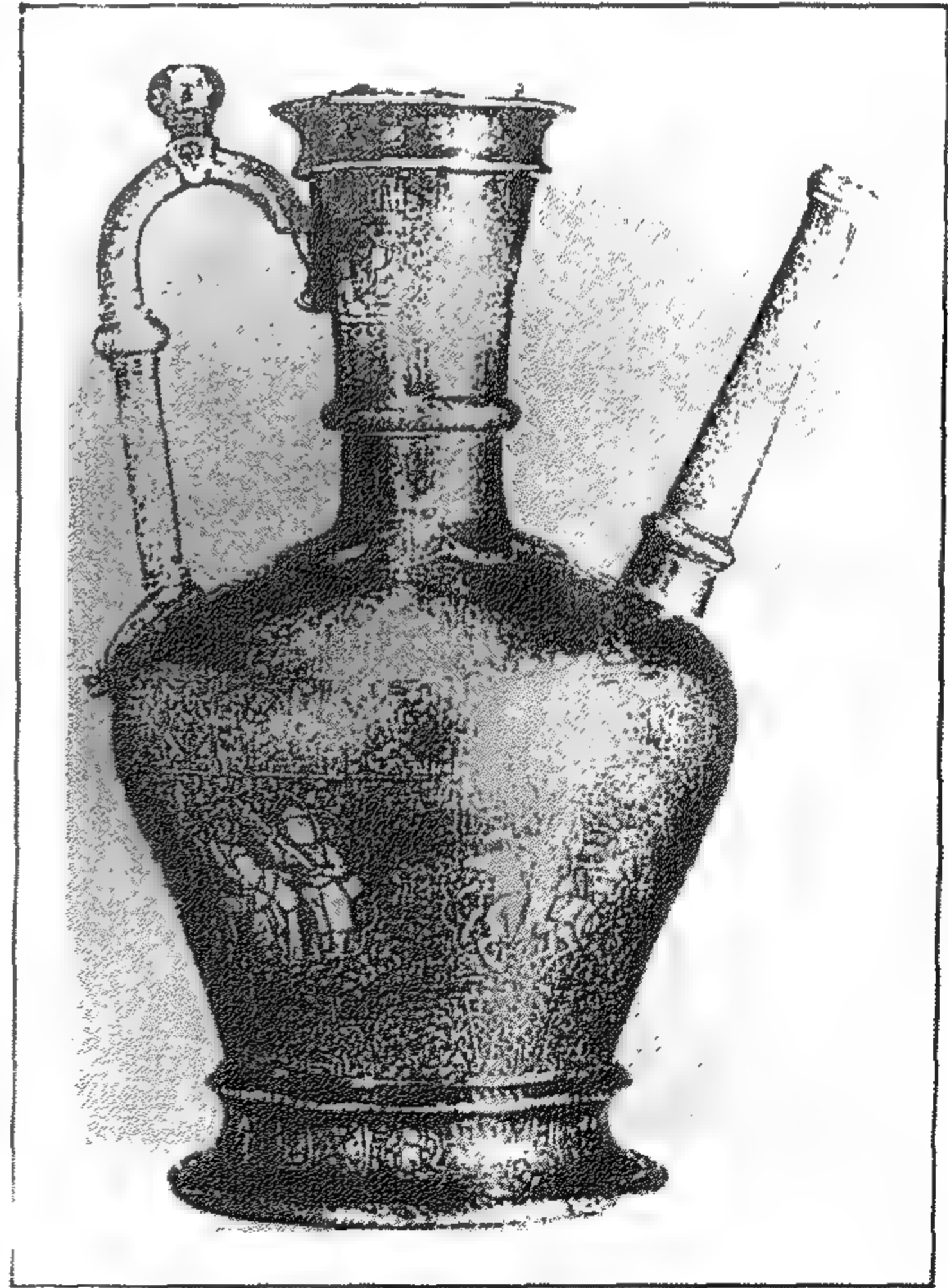
لوحة (٧)

إبريق إبراهيم بن مواليا محفوظ بمتحف اللوفر بباريس



لوحة (٩)

إبريق علي بن عبدالله العلوي بألمانيا



لوحة (٨)

إبريق يونس بن يوسف بيلتيمور بأمریکا



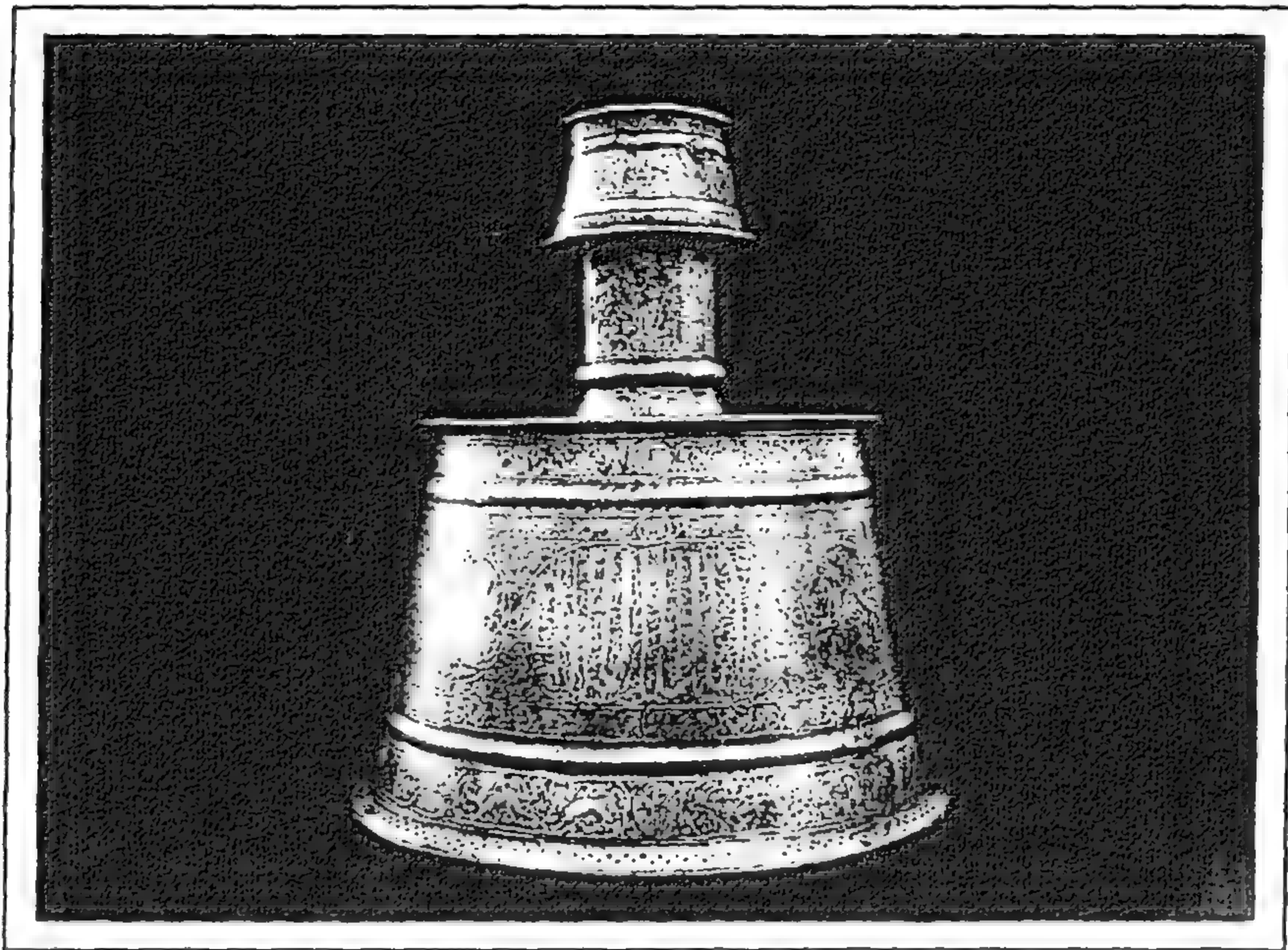
لوحة (١٠)

طست على بن عبدالله العلوي بألمانيا



لوحة (١١)

شمعدان بن فتوح الموصلي بالمتحف الإسلامي بالقاهرة



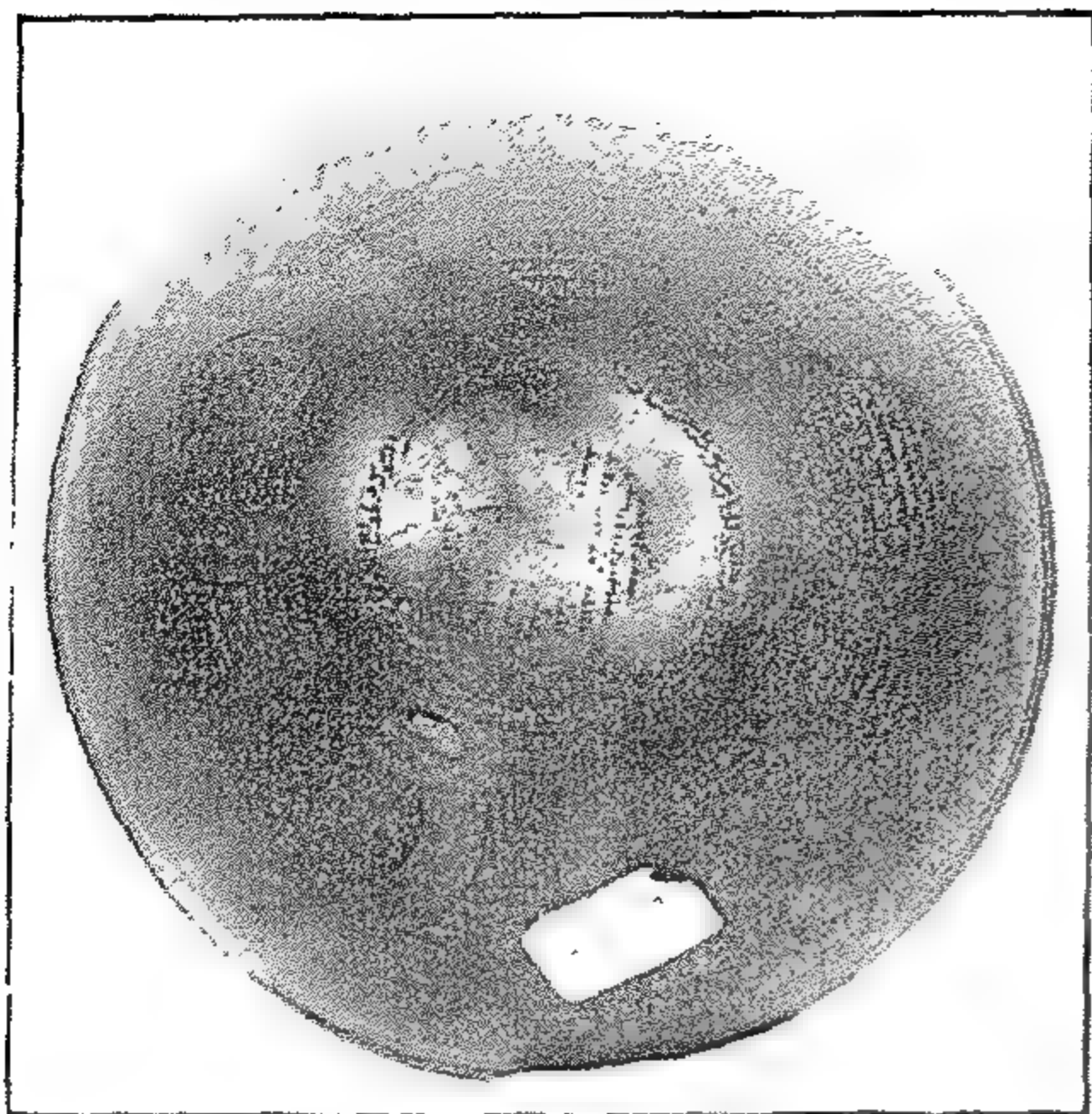
لوحة (١٢)

شمعدان معهد العالم العربي بباريس - صورة من أرشيف المتحف



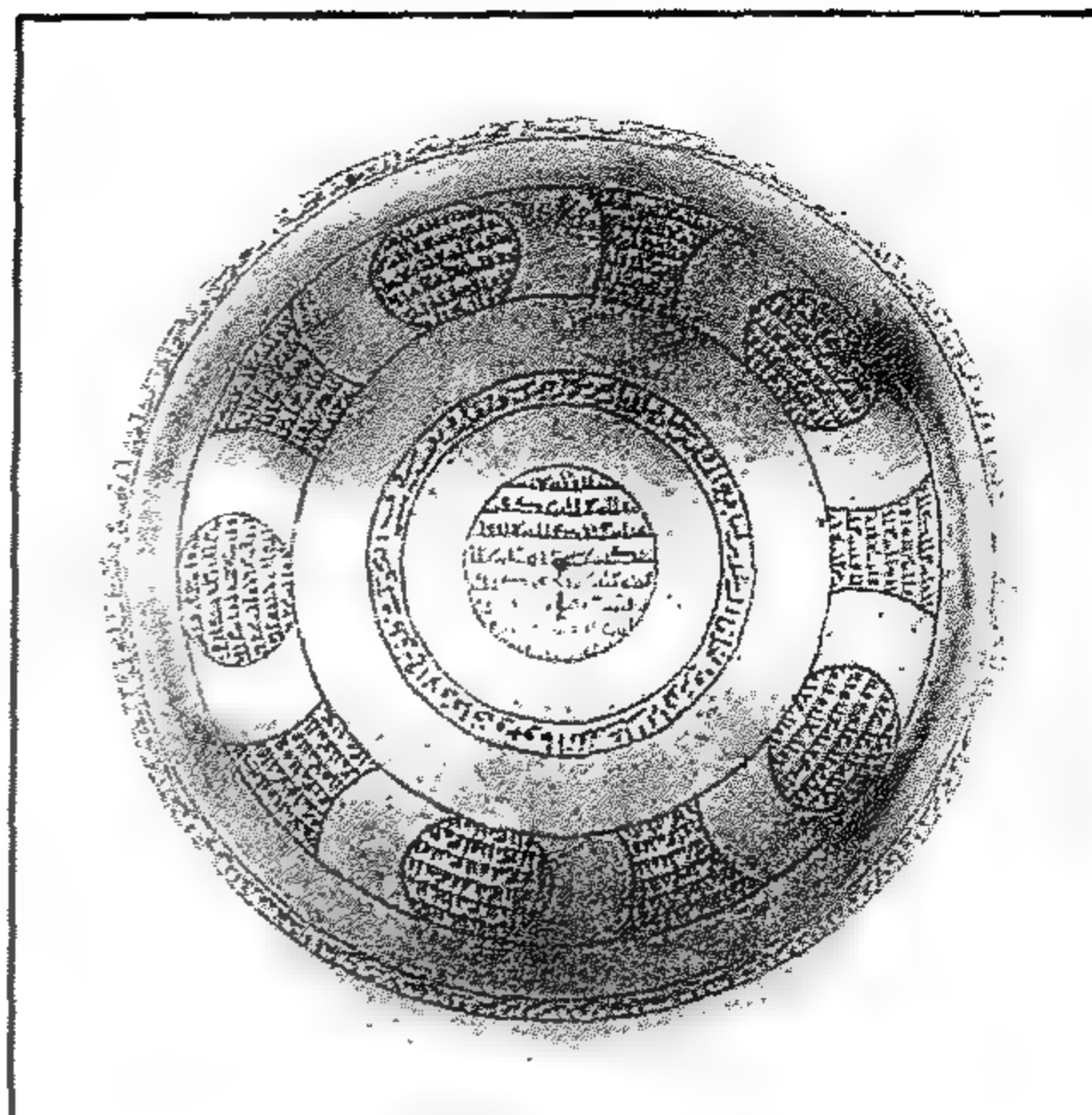
لوحة (١٣)

علبة بدر الدين لؤلؤ بالمتحف البريطاني بلندن



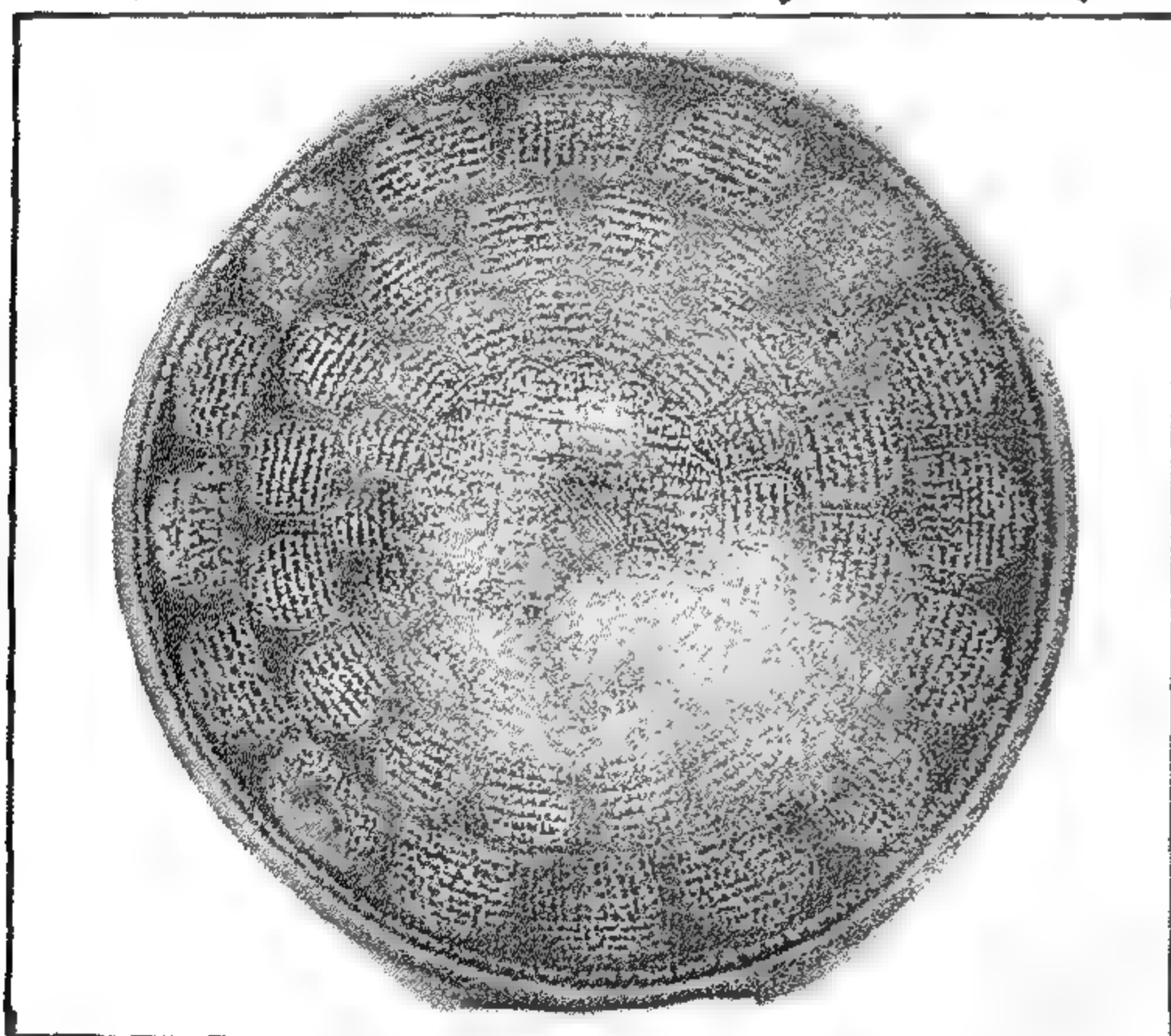
لوحة (١٥)

طاسة باسم صلاح الدين الأيوبي
بالمتحف الإسلامي بالقاهرة (الخارج)



لوحة (١٤)

طاسة تحمل أسماء وألقاب صلاح
الدين الأيوبي (الداخل)



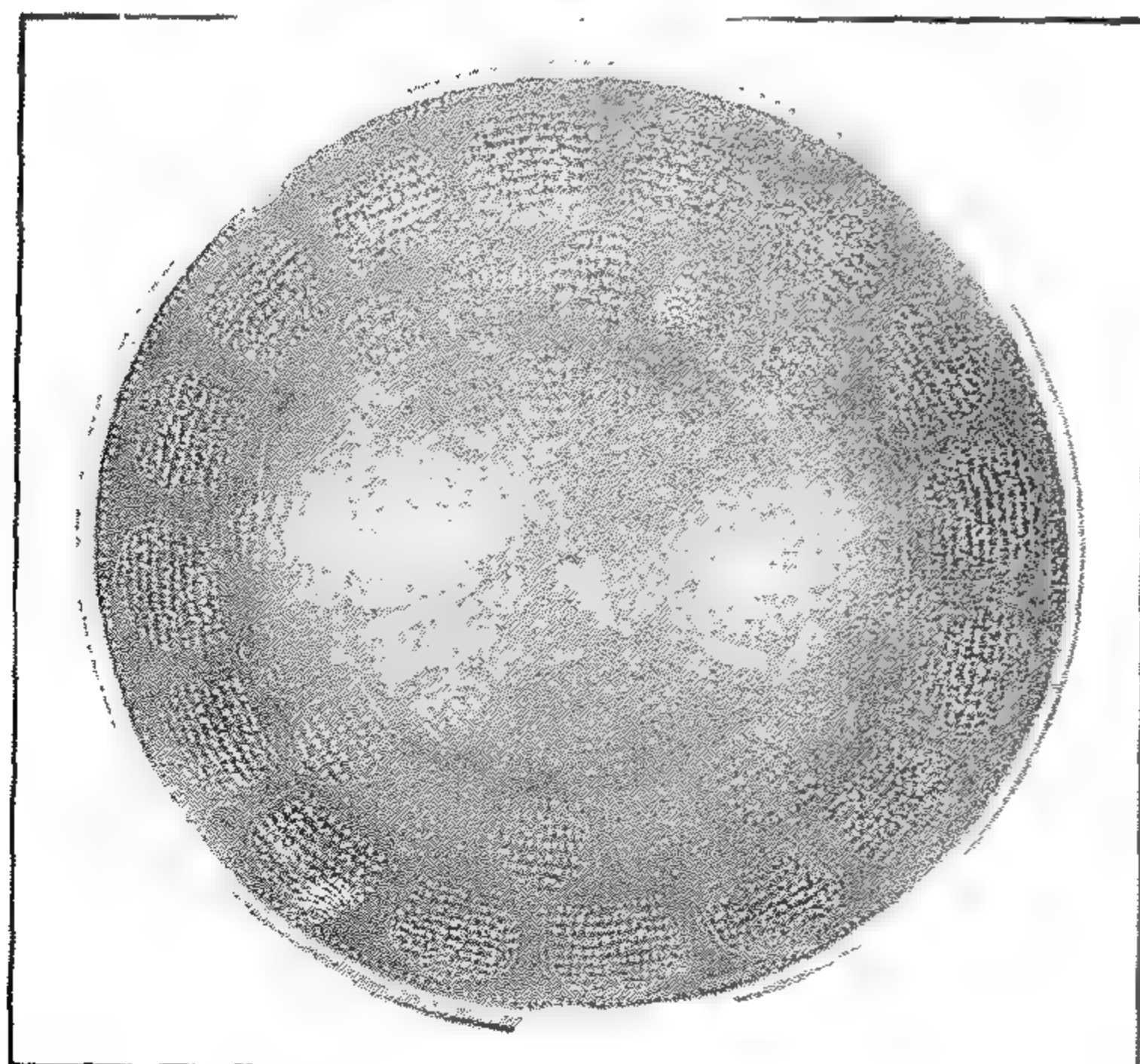
لوحة (١٦) ←

طاسة باسم صلاح الدين الأيوبي
(الداخل)

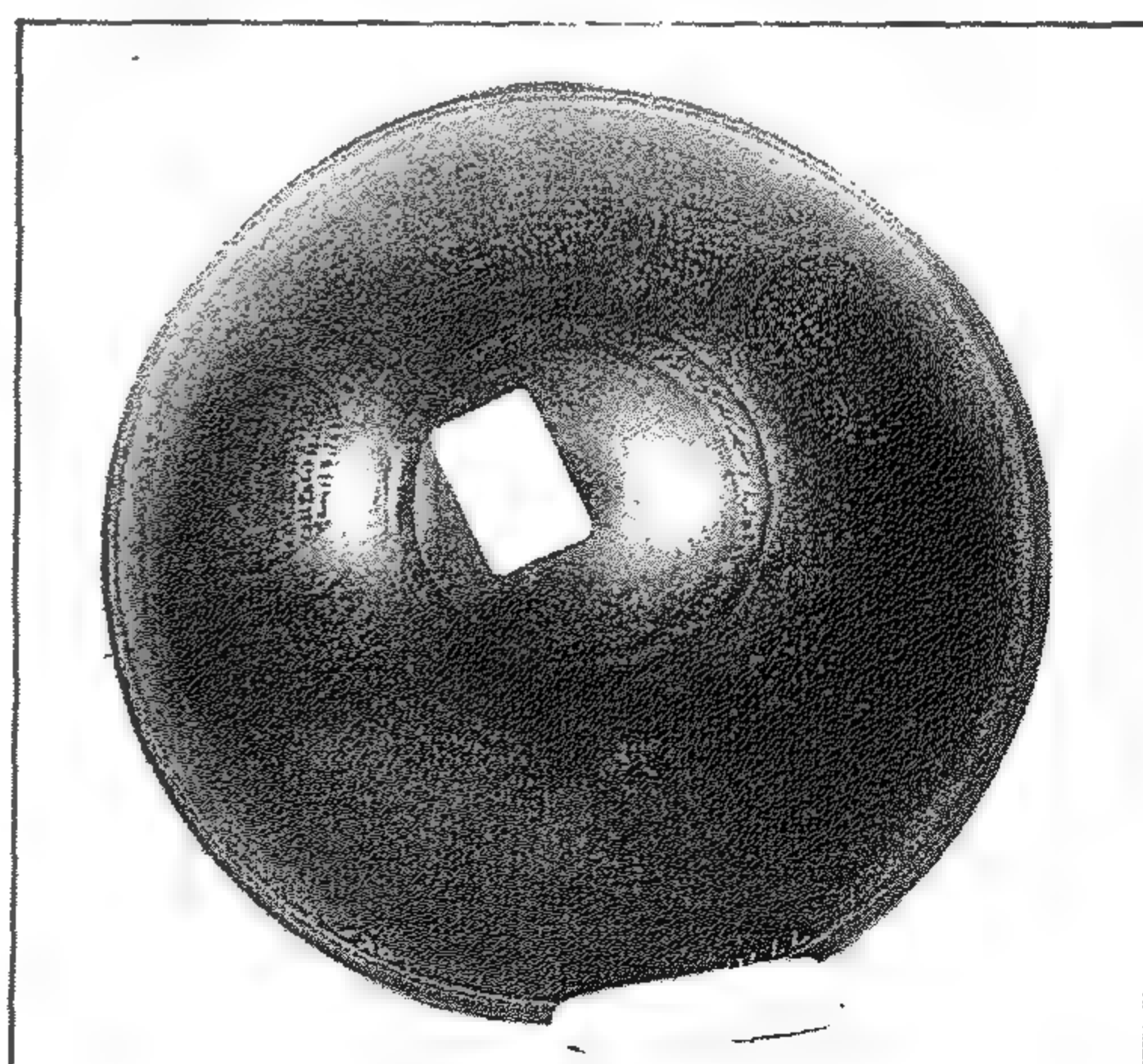
متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة (١٧) ▼

طاسة باسم صلاح الدين الأيوبي بمتحف
الفن الإسلامي بالقاهرة (الخارج)

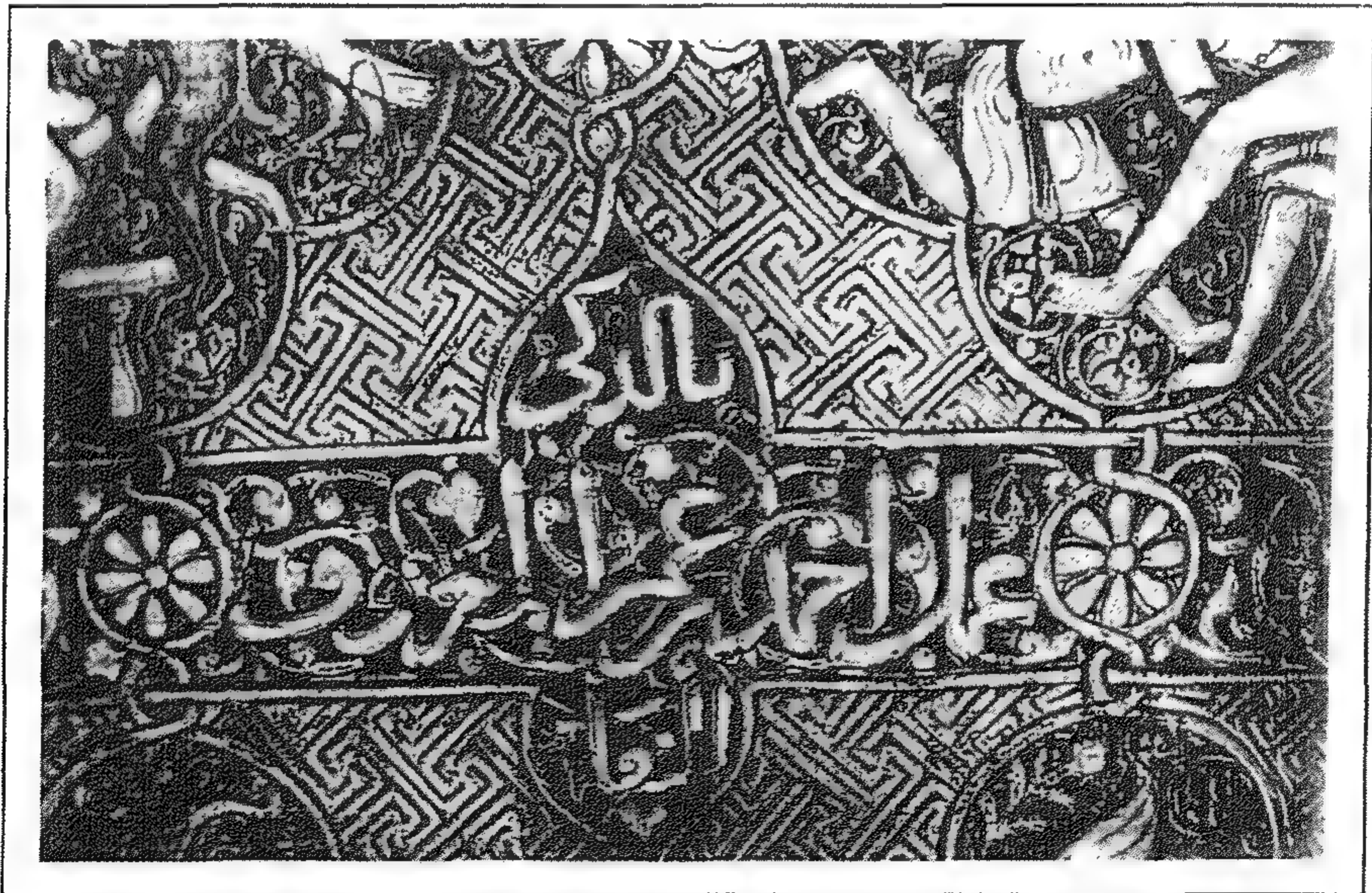


لوحة (١٨) الطاس السابقة (الداخل)





لوحة (١٩)
مبخرة الملك العادل الثانى



لوحة (٢٠)
توقيع الصانع على طست الملك العادل الثانى - متحف اللوفر بباريس



لوحة (٢١)

تفاصيل الرسوم على بدن الطست
الملك العادل الثانى - متحف اللوفر - بباريس



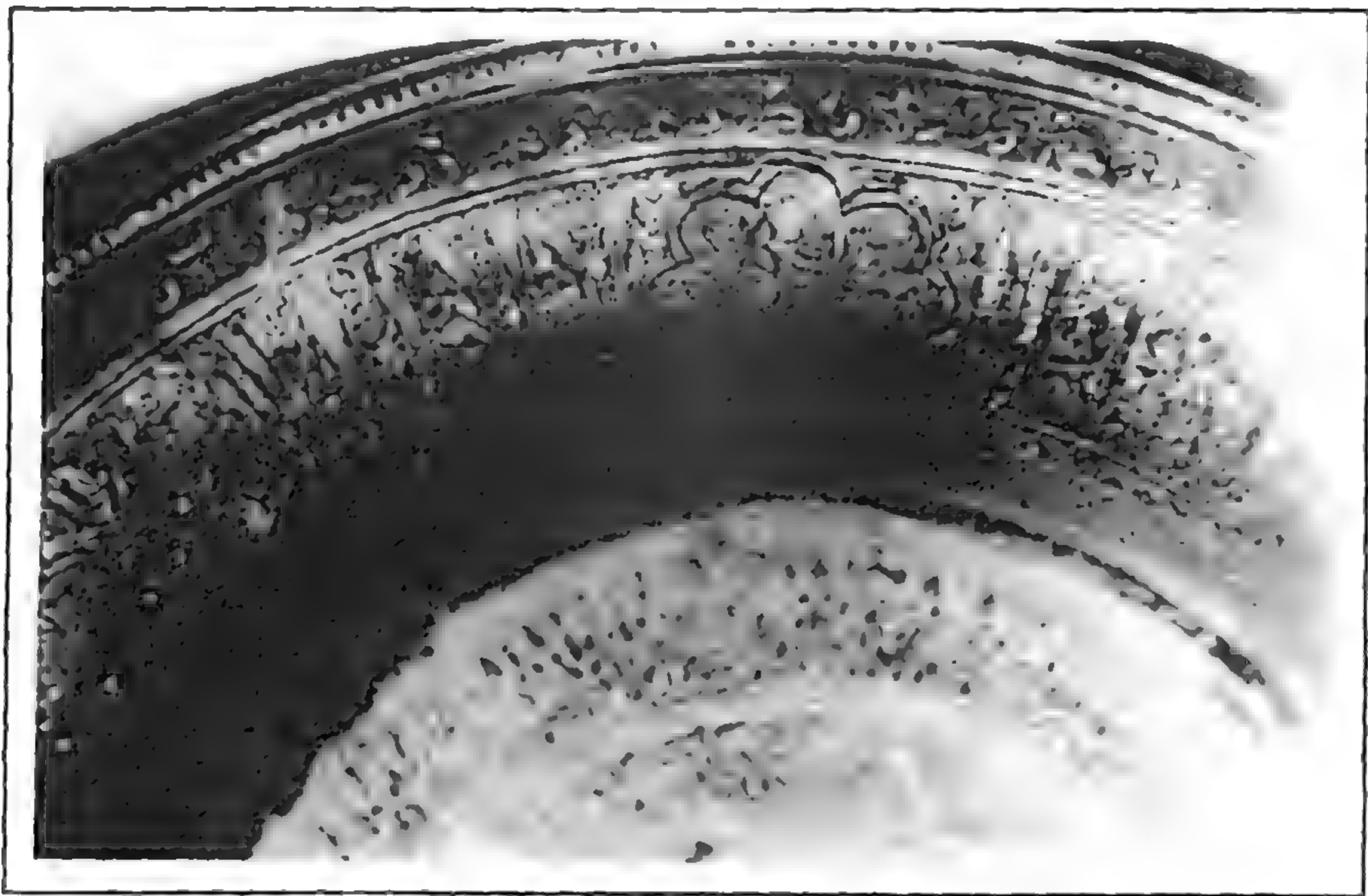
لوحة (٢٢)

تفاصيل زخارف الجوامات على الطست السابق



لوحة (٢٣)

جانب من زخارف السطح الداخلى لطست الصالح نجم الدين أيوب
بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



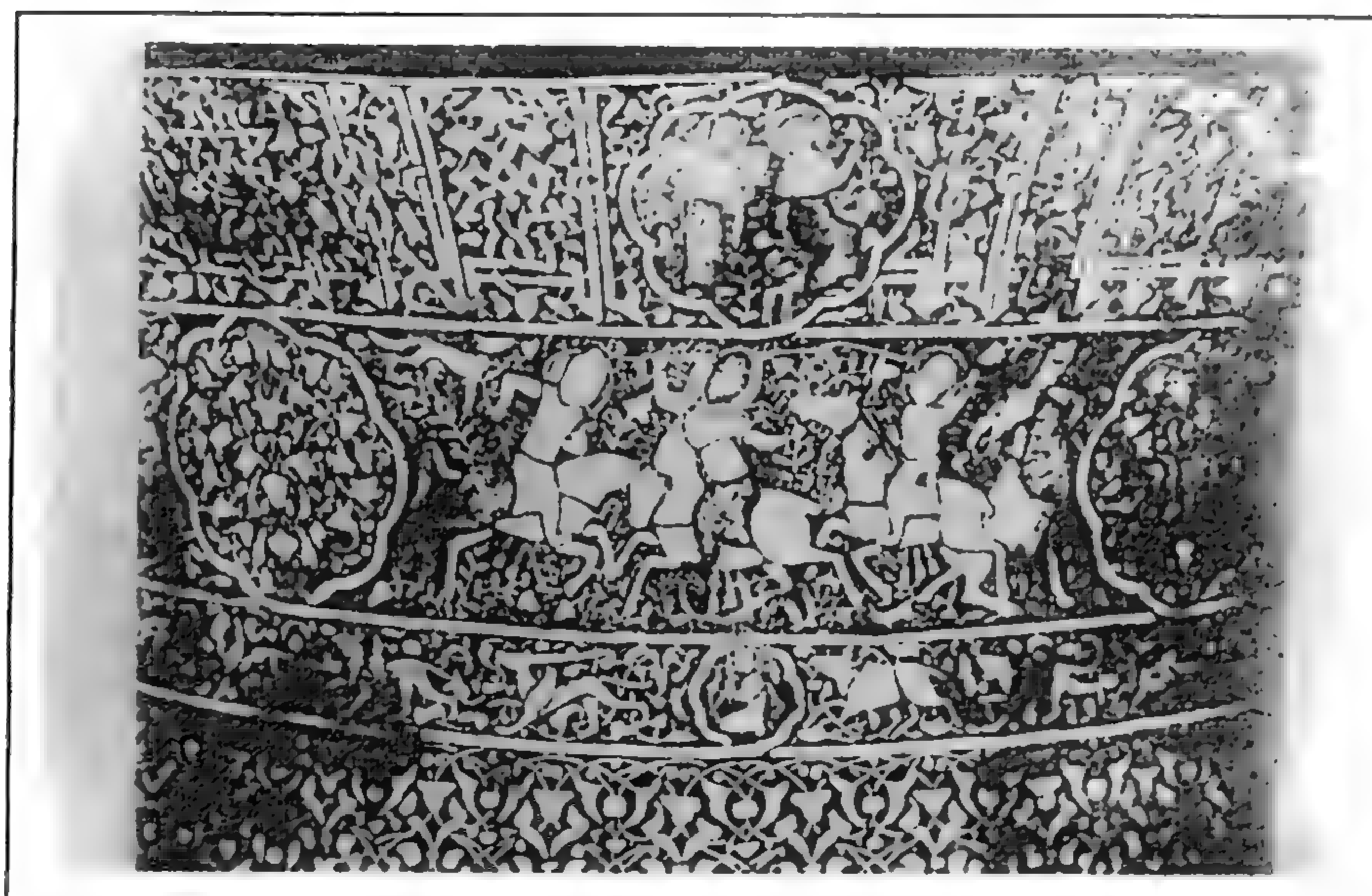
لوحة (٢٤)

جانب آخر من الطست السابق



لوحة (٢٥)

طست الصالح نجم الدين أيوب بالفرير جاليري بواشنطن



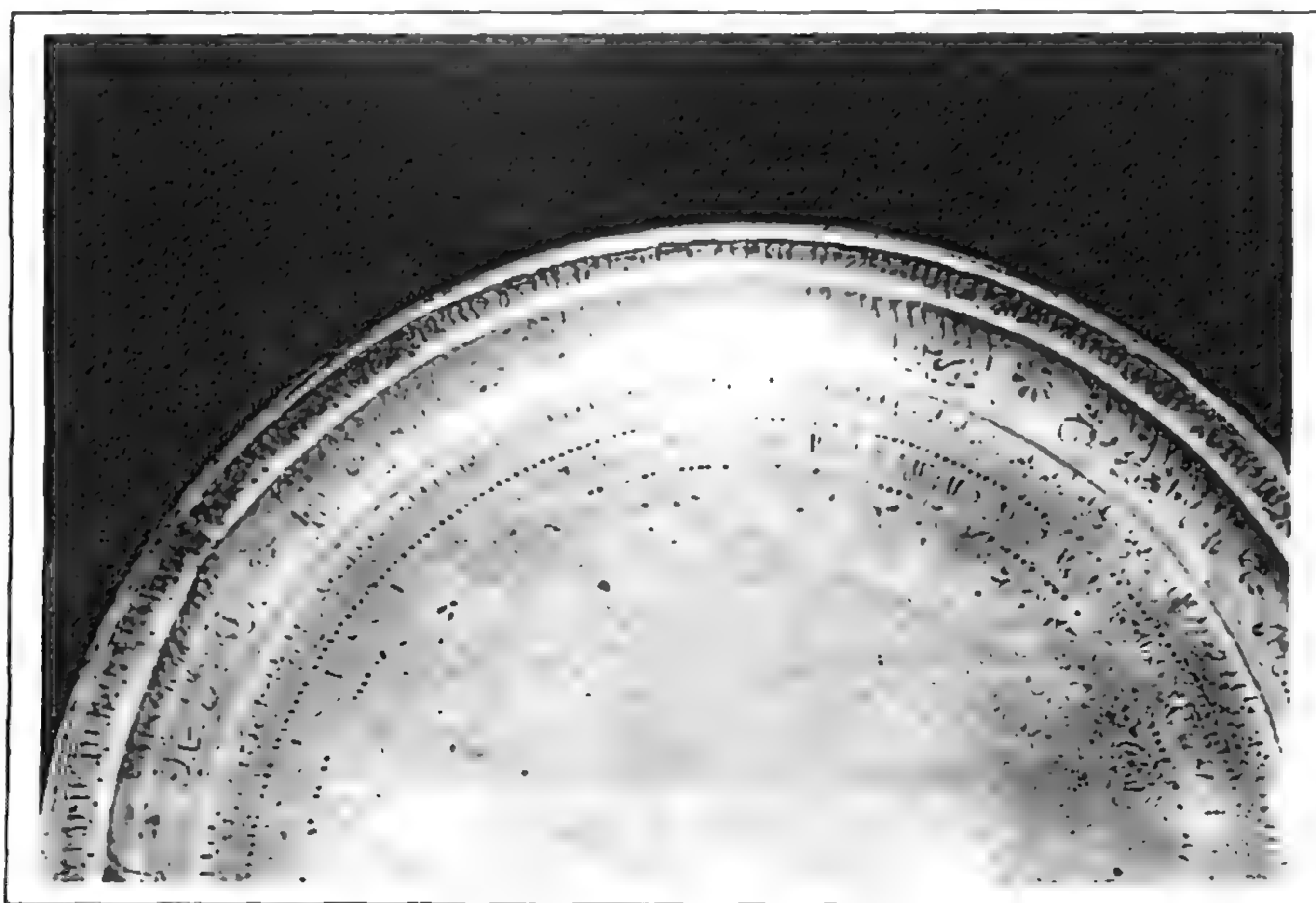
لوحة (٢٦)

تفاصيل لزخارف الطست السابق



لوحة (٢٧)

صينية الملك الصالح نجم الدين أيوب بمتحف اللوفر بباريس



لوحة (٢٨)

تفاصيل زخارف الصينية السابقة



لوحة (٢٩)

كأس الملك الأشرف موسى بالمكتبة الوطنية بباريس



لوحة (٣٠)

جانب آخر من الكأس السابق



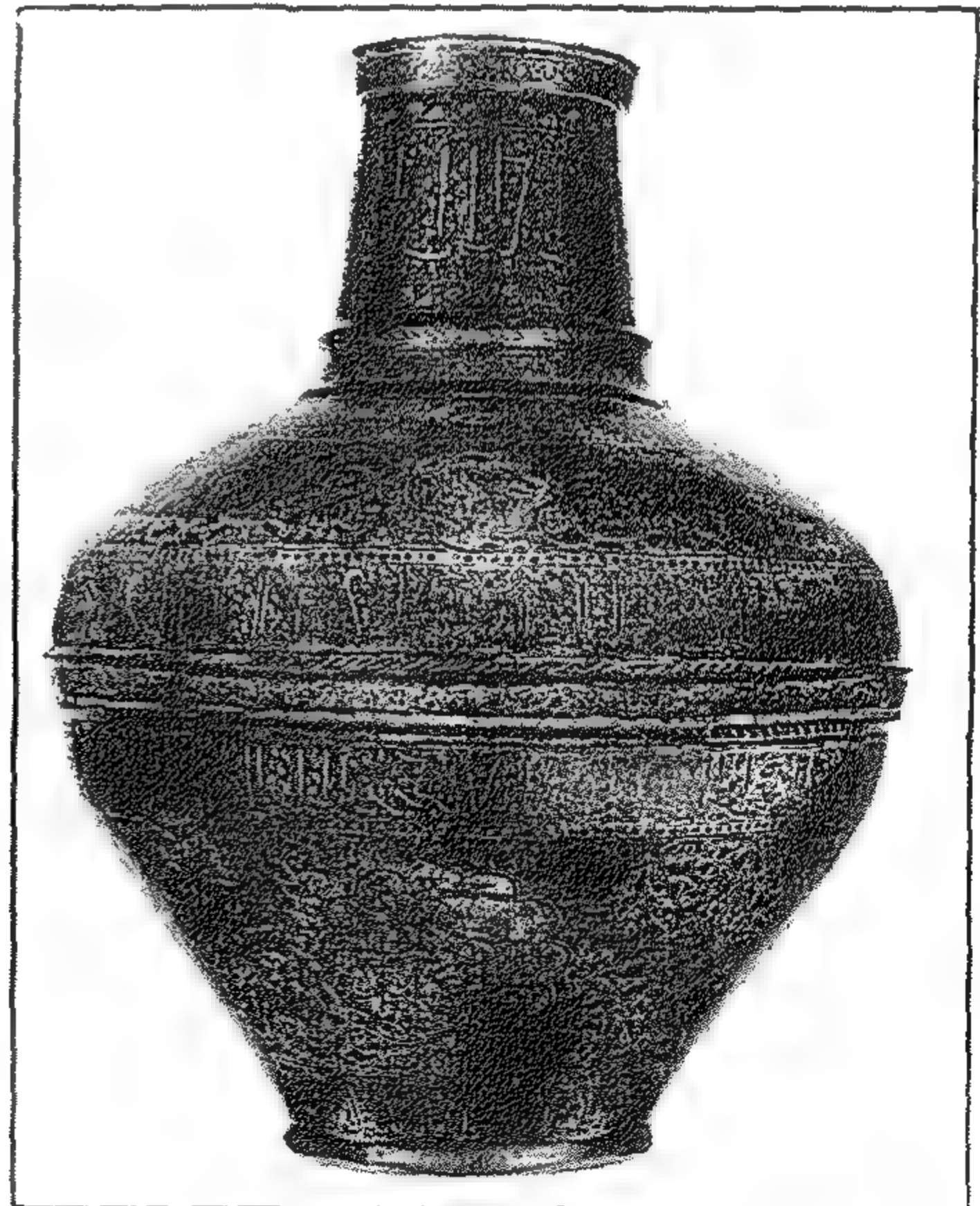
لوحة (٣٣)

جانب آخر من الزهرية السابقة



لوحة (٣١)

إبريق السلطان الملك الناصر صلاح
الدين يوسف محفوظ
Musée du Louvre: 7428



لوحة (٣٢)

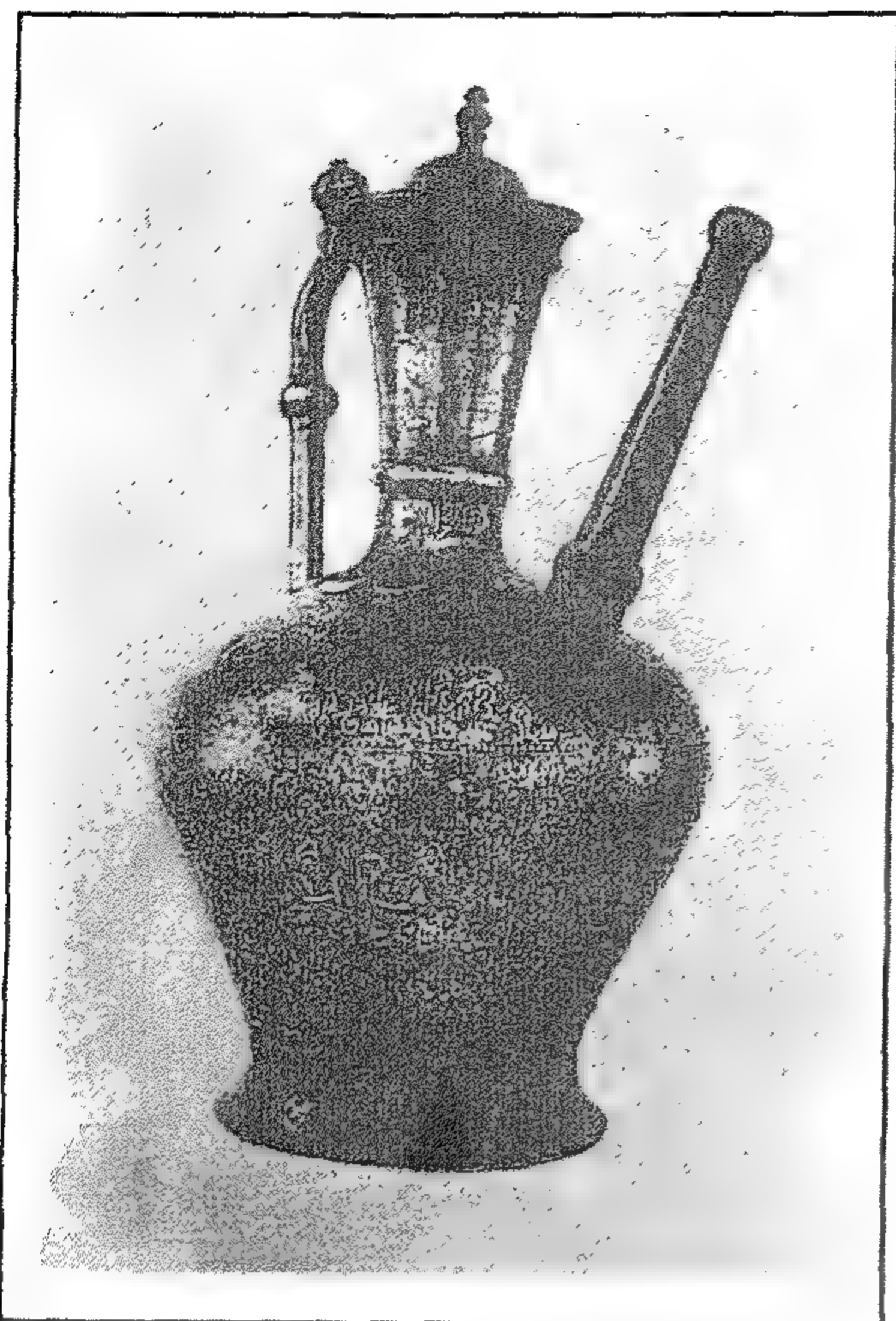
زهرية الملك الناصر صلاح الدين يوسف بمتحف
اللوفر بباريس



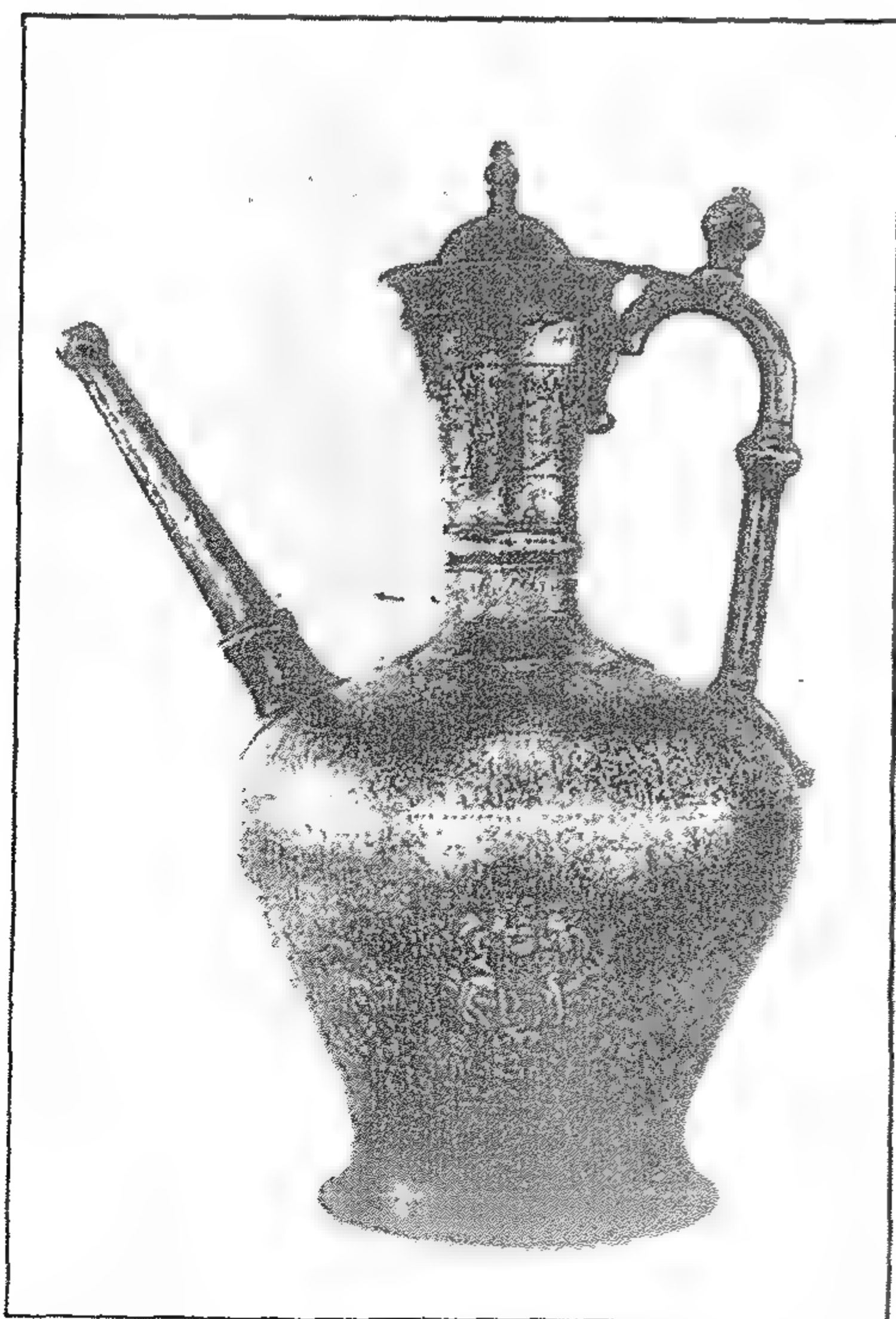
لوحة (٣٤)
تفاصيل لزخارف الزهرية
السابقة



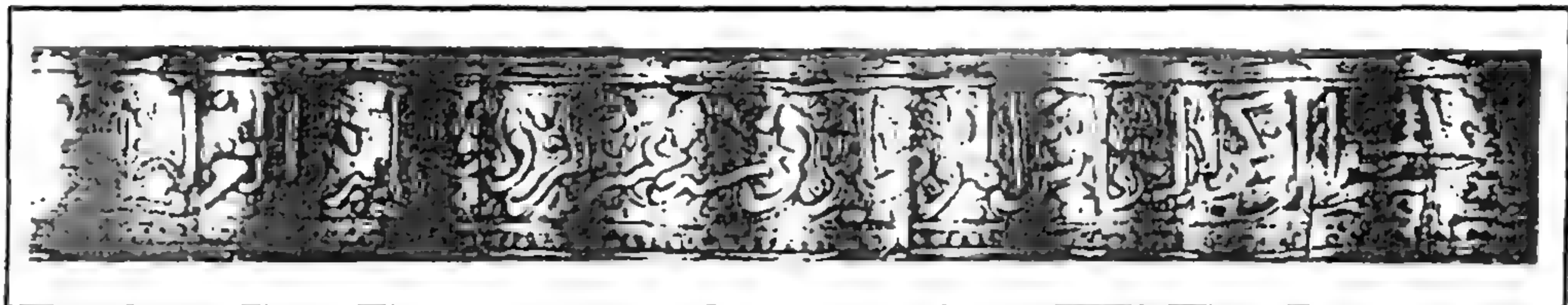
لوحة (٣٥)
تفاصيل لزخارف الزهرية السابقة



لوحة (٣٦)
إبريق أحمد الذكى النقاش
بكيلفلاند



لوحة (٣٧)
جانب آخر من الإبريق السابق



لوحة (٣٨)

توقيع الصانع على الإبريق السابق

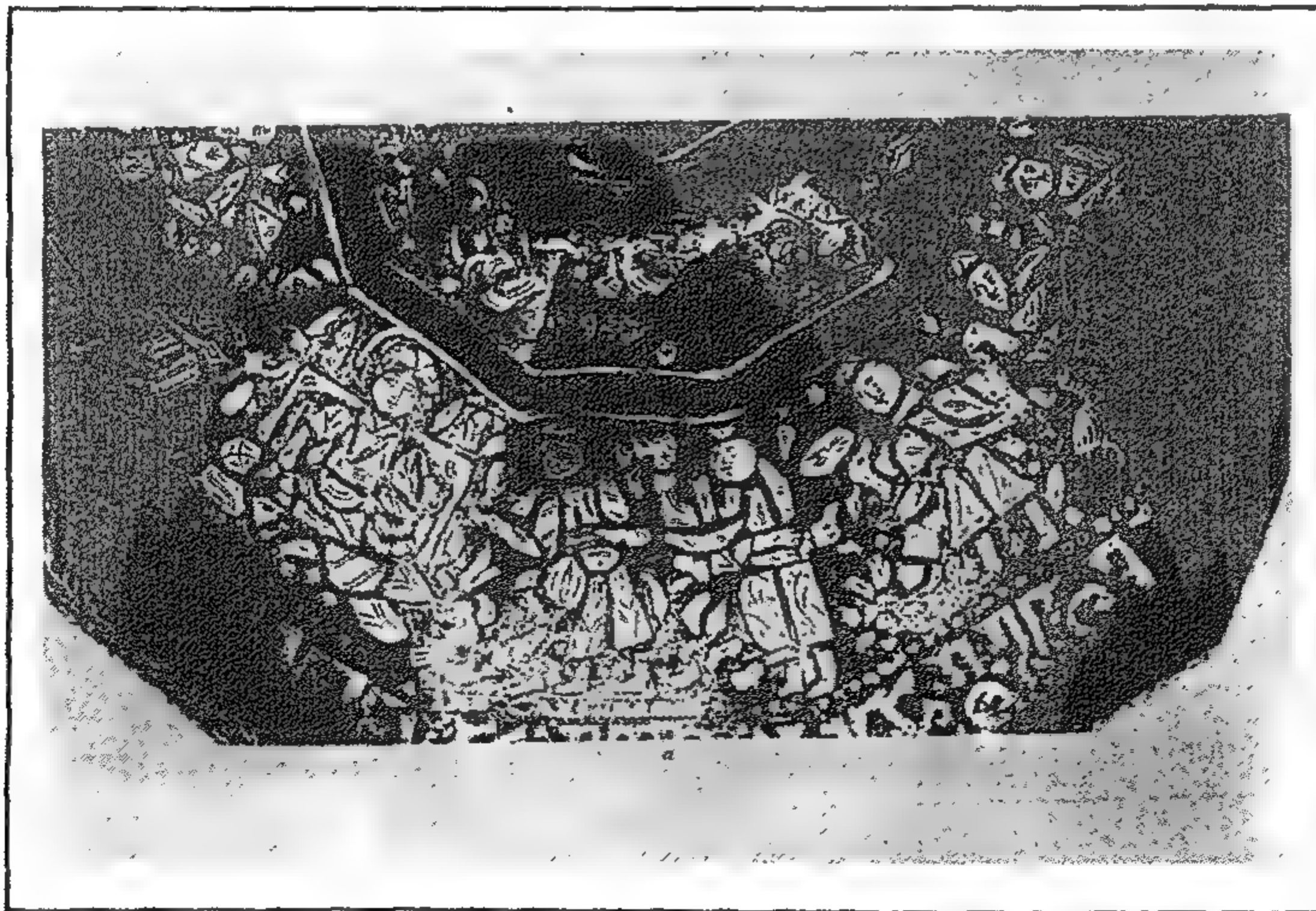


لوحة (٣٩)

تفاصيل لزخارف البدن على الإبريق السابق



لوحة (٤٠)
إبريق أحمد الذكي
النقاش بهمبورج



لوحة (٤١)
تفاصيل زخارف الإبريق السابق



لوحة (٤٣)

إبريق أخوه عمر بن الحاج جلدك
بمتحف المتروبوليتان



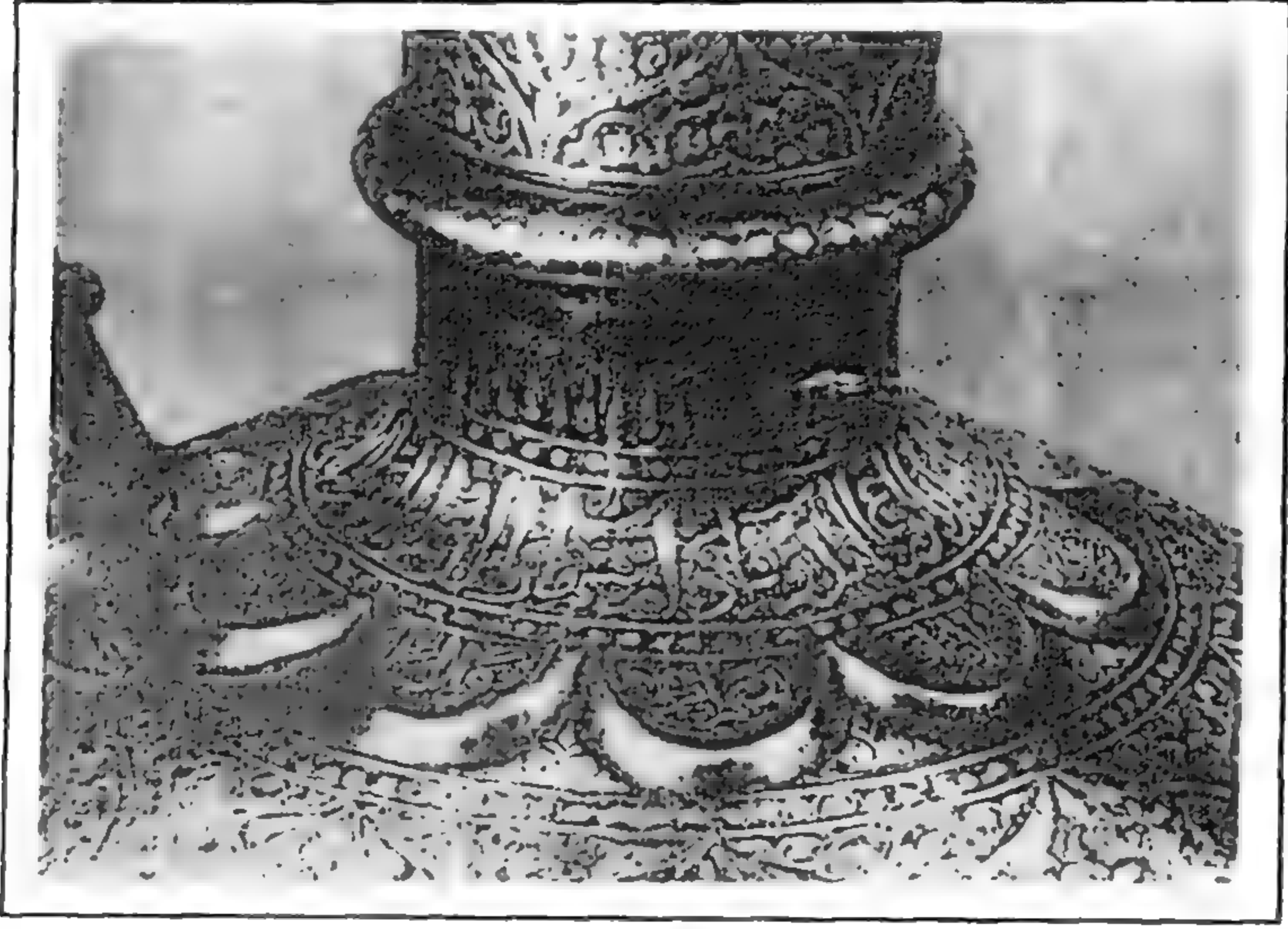
لوحة (٤٢)

شمعدان أبو بكر بن حاج جلدك
بيوسطن



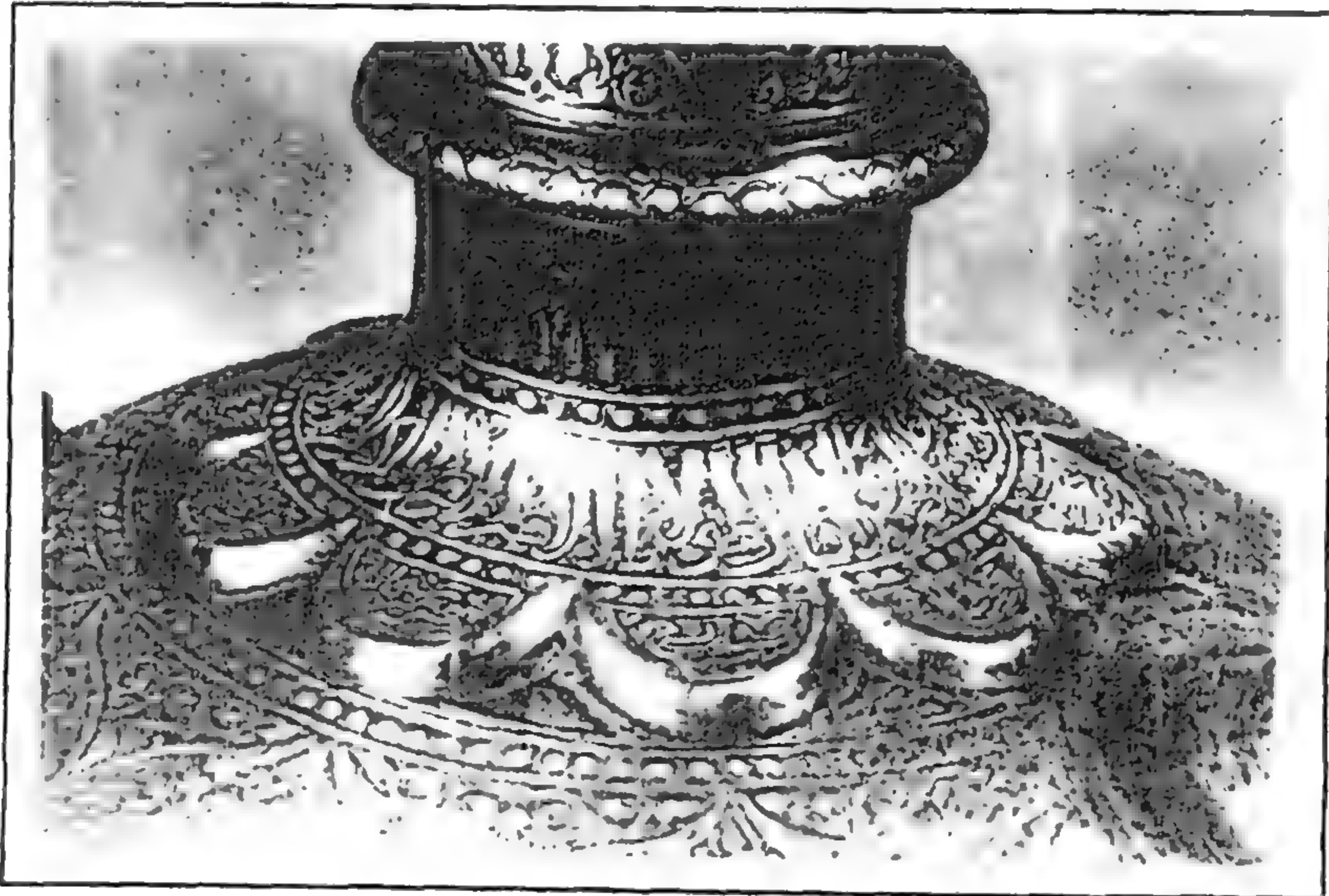
لوحة (٤٤)

إبريق قاسم بن علي
بنيويورك



لوحة (٤٥)

تفاصيل الكتابة على الإبريق السابق



لوحة (٤٦)

تفاصيل الكتابة على الإبريق السابق



لوحة (٤٧)

إبريق آياس بالمتحف التركي باستانبول



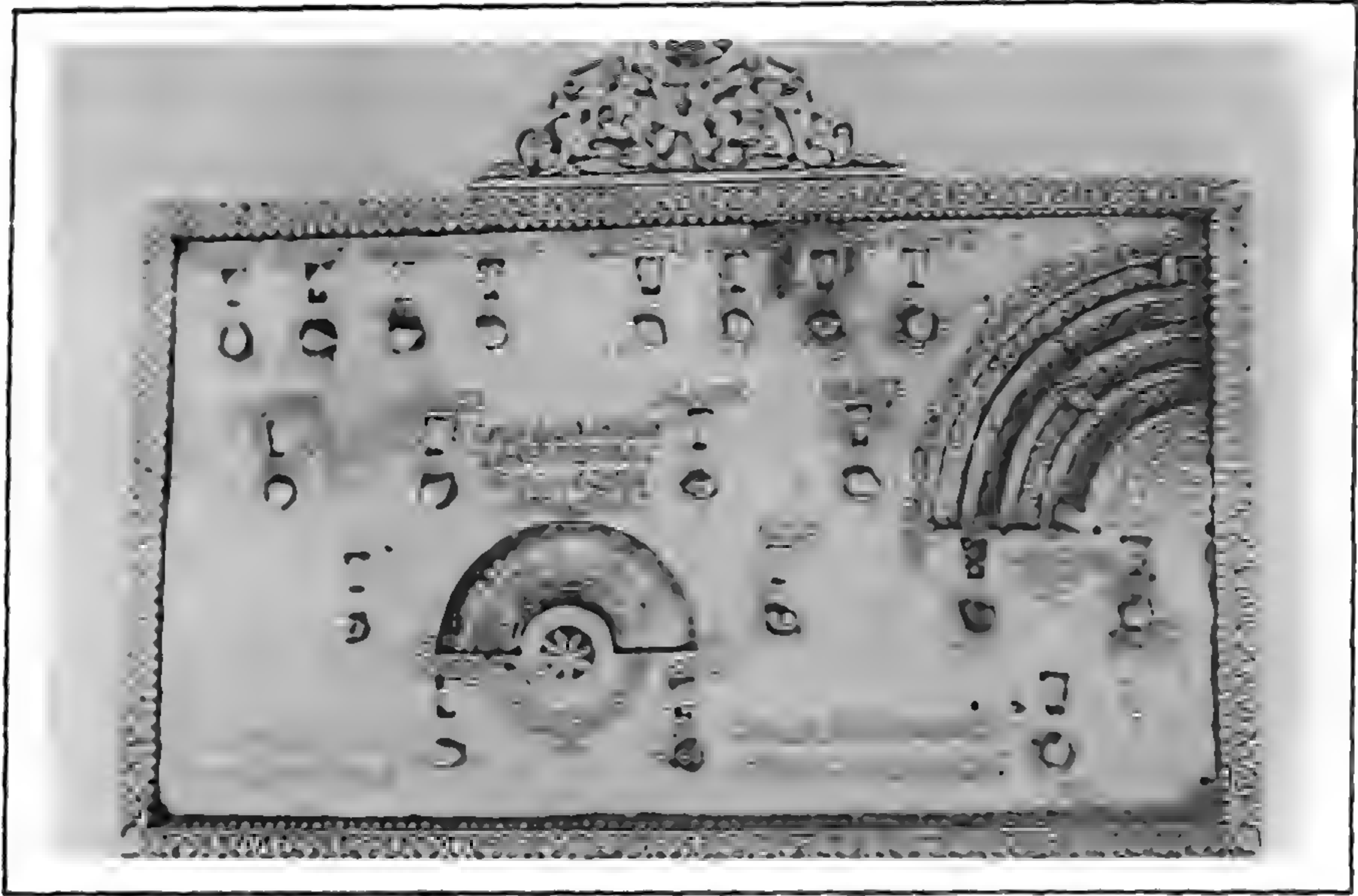
لوحة (٤٨)

وجه اسطرلاب عبدالكريم المصرى بالمتحف البريطانى بلندن



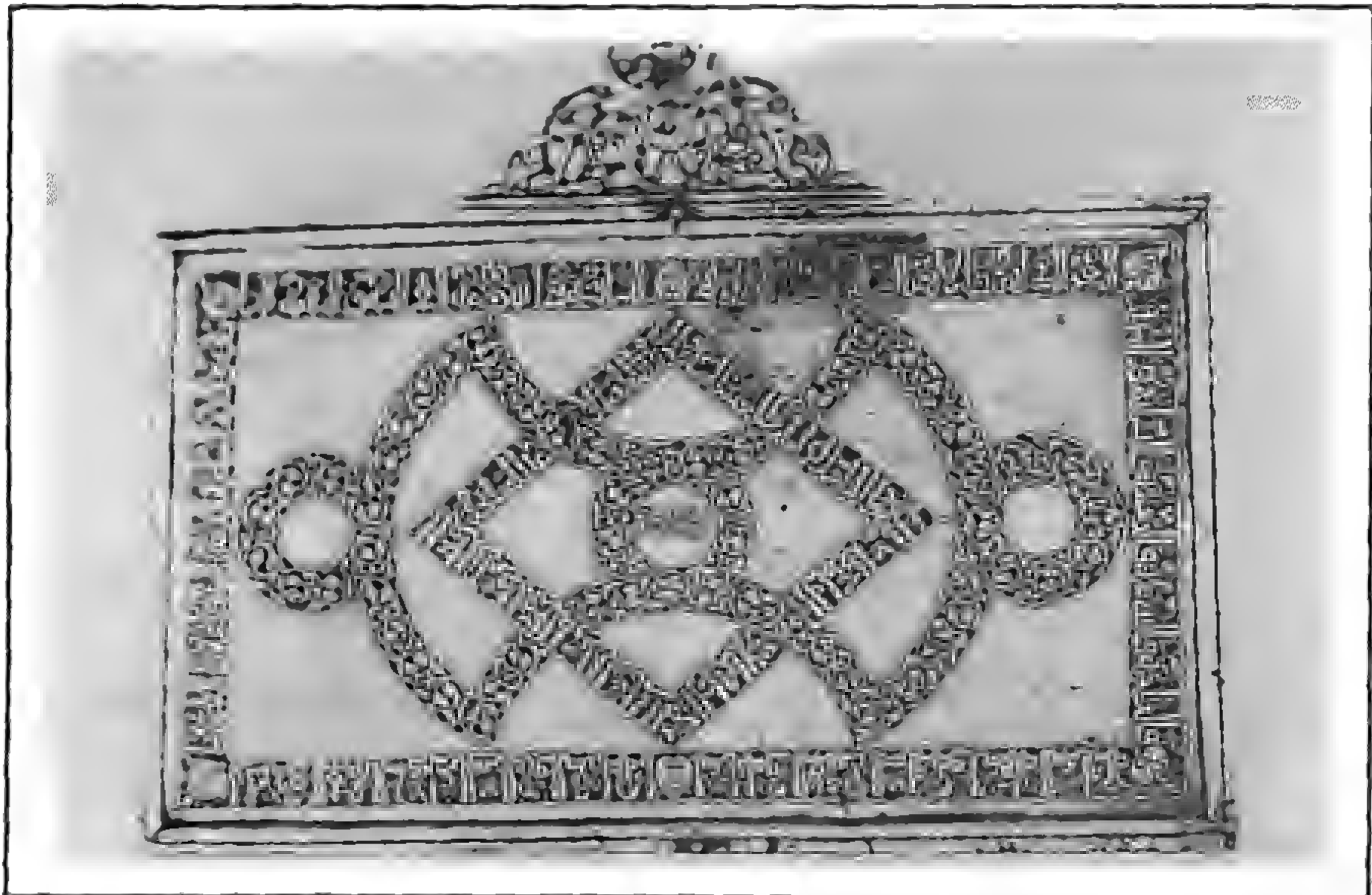
لوحة (٤٩)

فلهر اسطرلاب عبدالكريم المصرى بالمتحف البريطانى بلندن



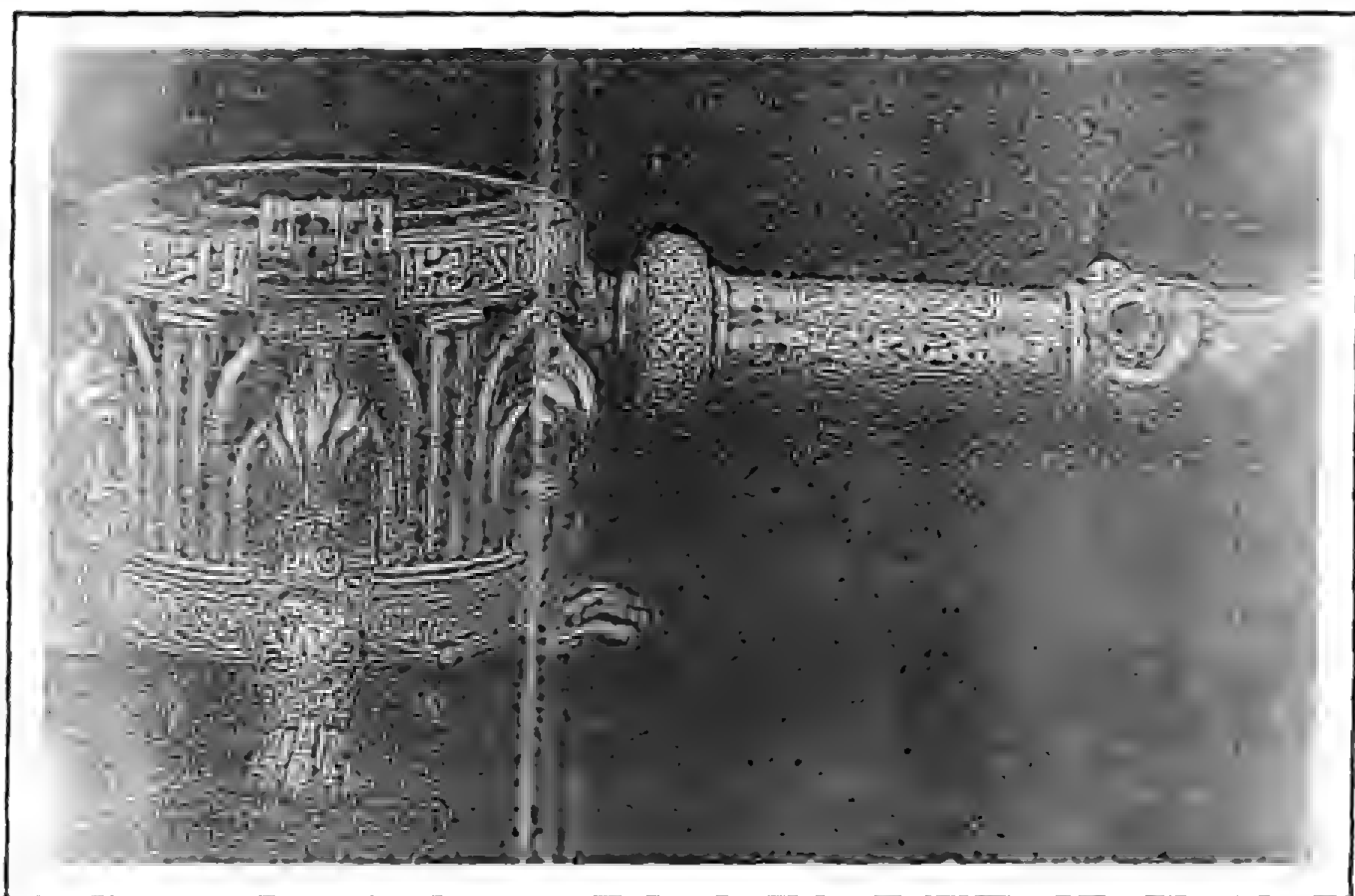
لوحة (٥٠)

وجه آلة فلكية بالمتحف البريطاني بلندن



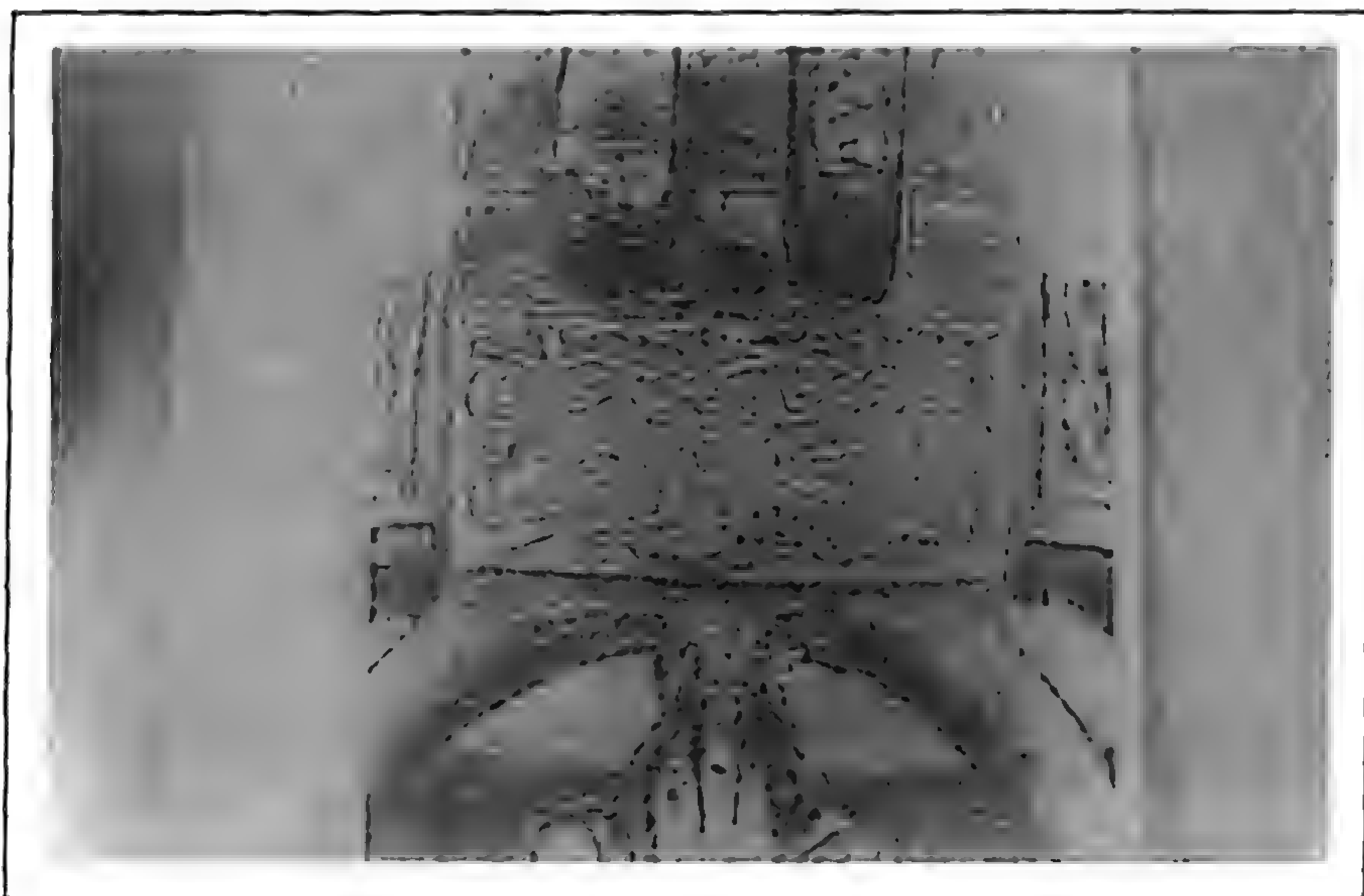
لوحة (٥١)

ظهر الآلة السابقة



لوحة (٥٢)

مبخرة تنسب لدمشق ١٢٨هـ / ١٢٣٠م



لوحة (٥٣)

تفاصيل الكتابة على المبخرة السابقة



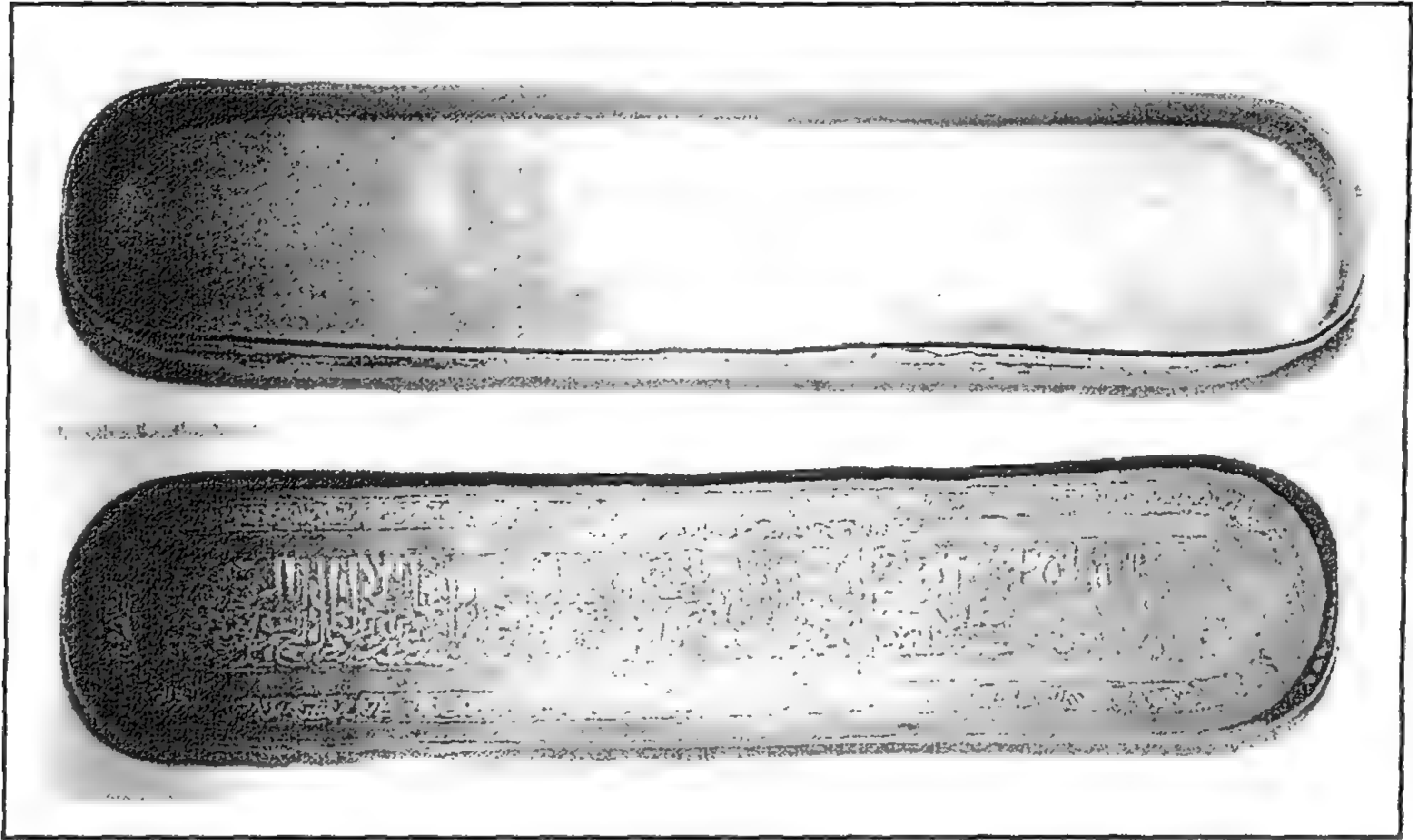
لوحة (٥٤)

شمعدان داود بن سلامة
بمتحف الفنون الزخرفية
بباريس



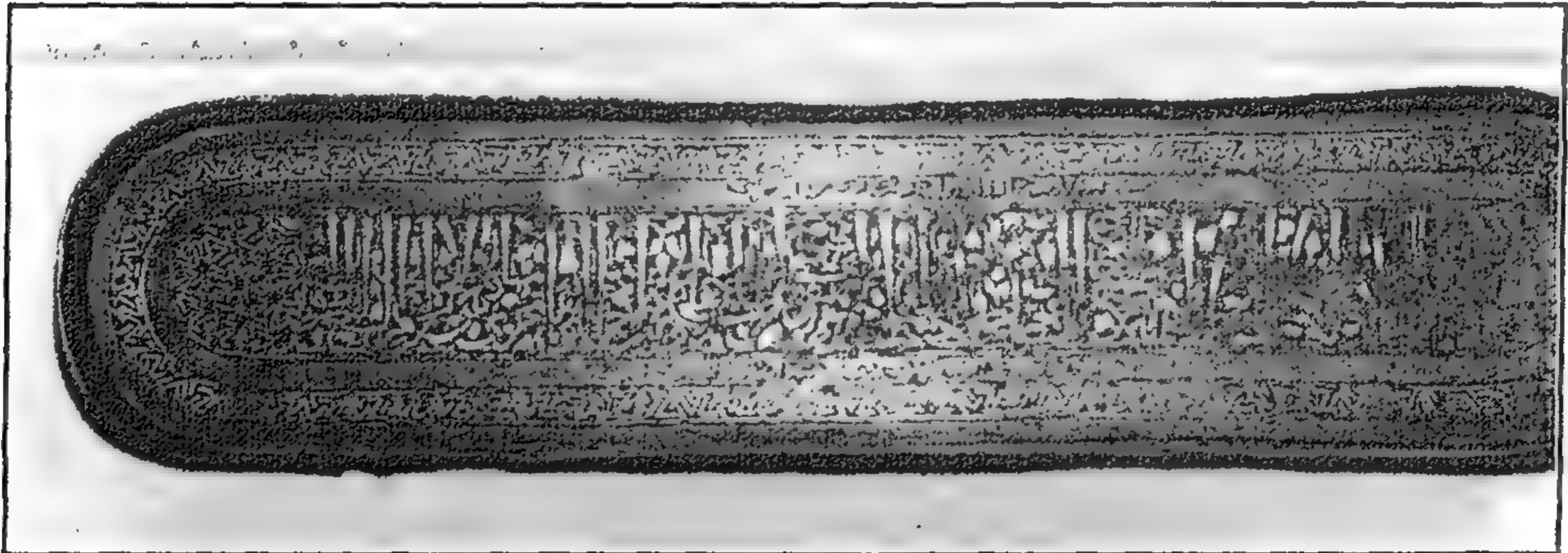
لوحة (٥٥)

طست داود بن سلامة الموصلي بمتحف الفنون الزخرفية بباريس



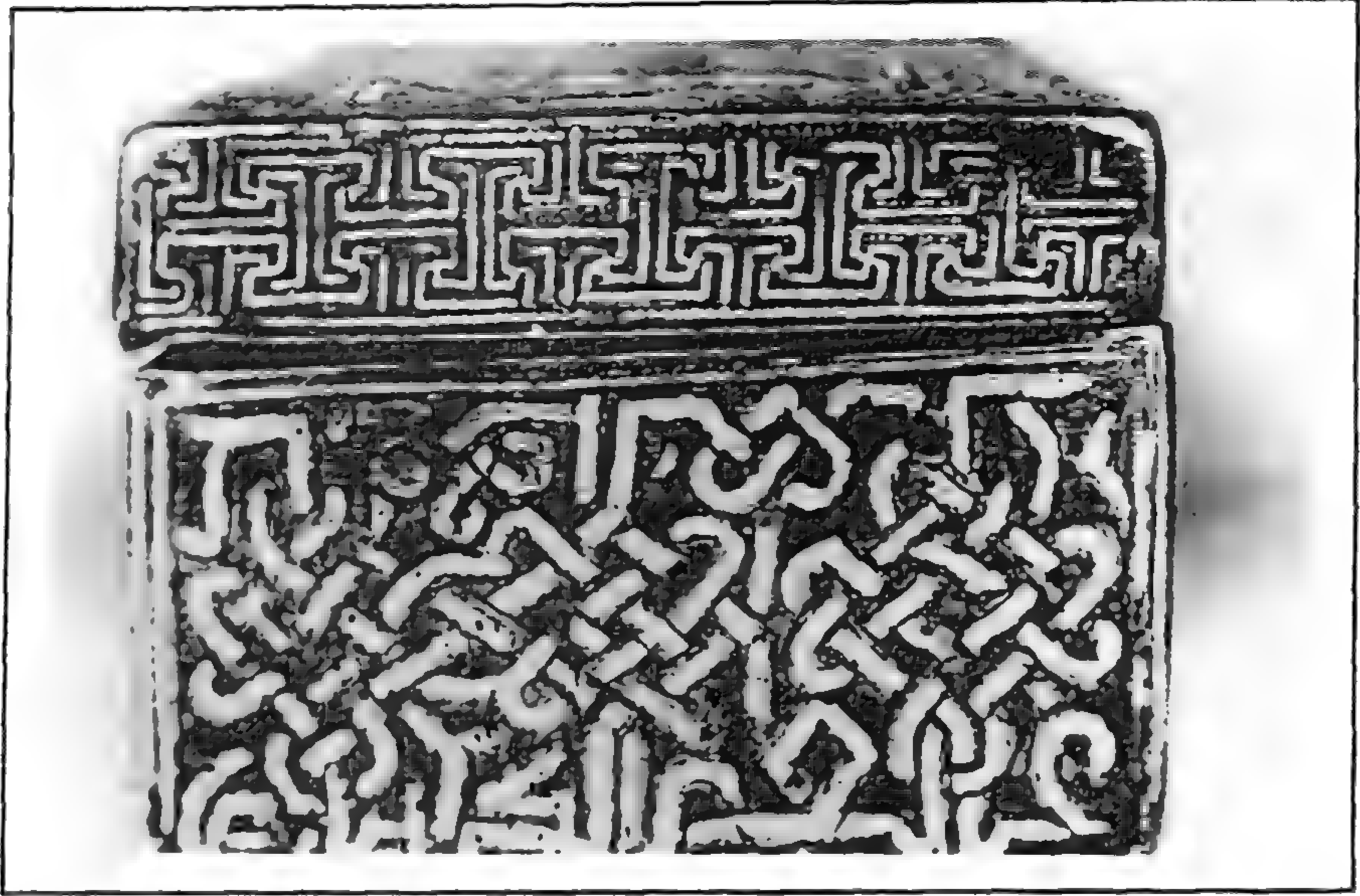
لوحة (٥٦)

مقلمة أبو القاسم بن سعيد الأسعردى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



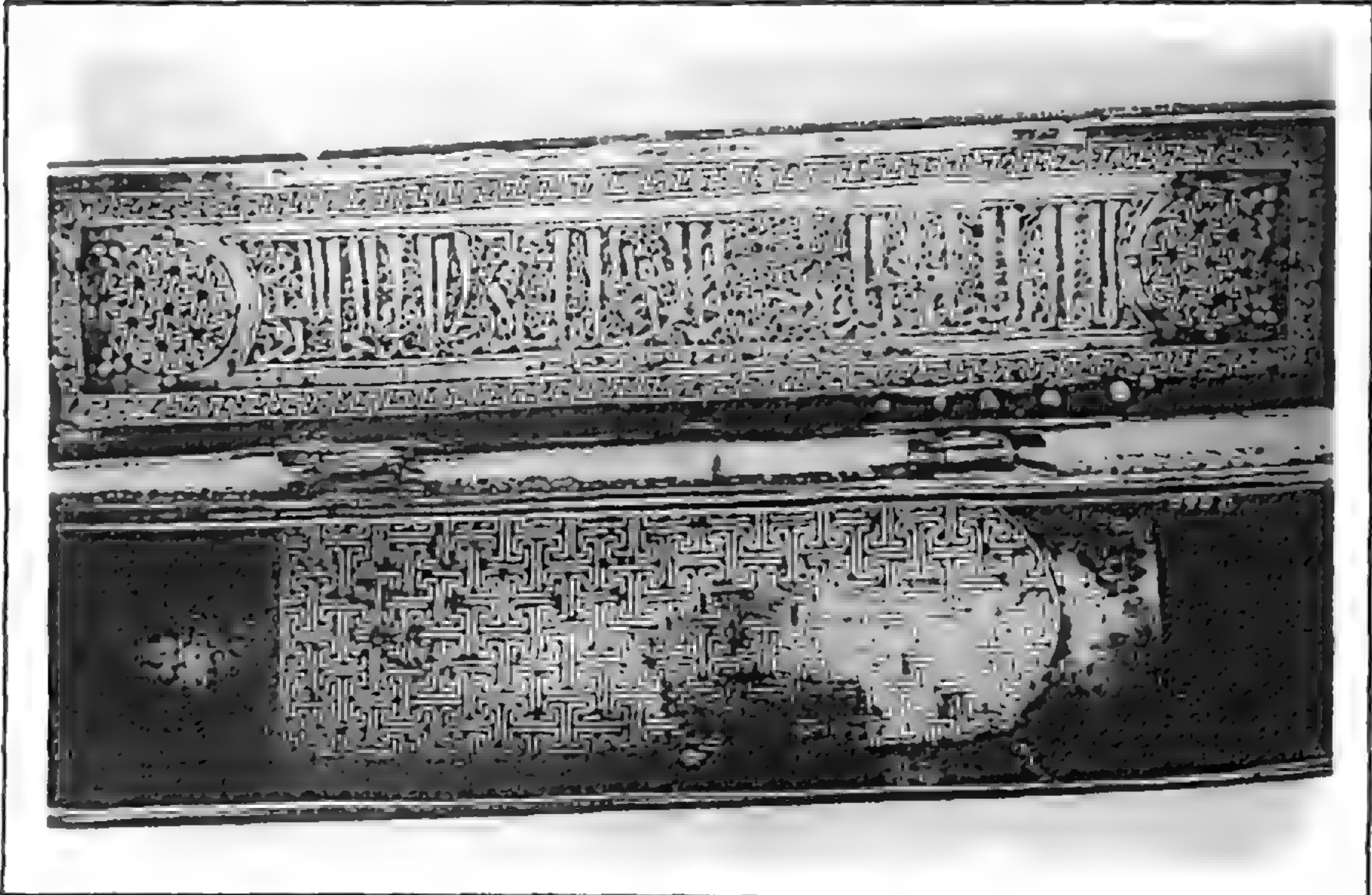
لوحة (٥٧)

تفاصيل للكتابة على المقلمة السابقة



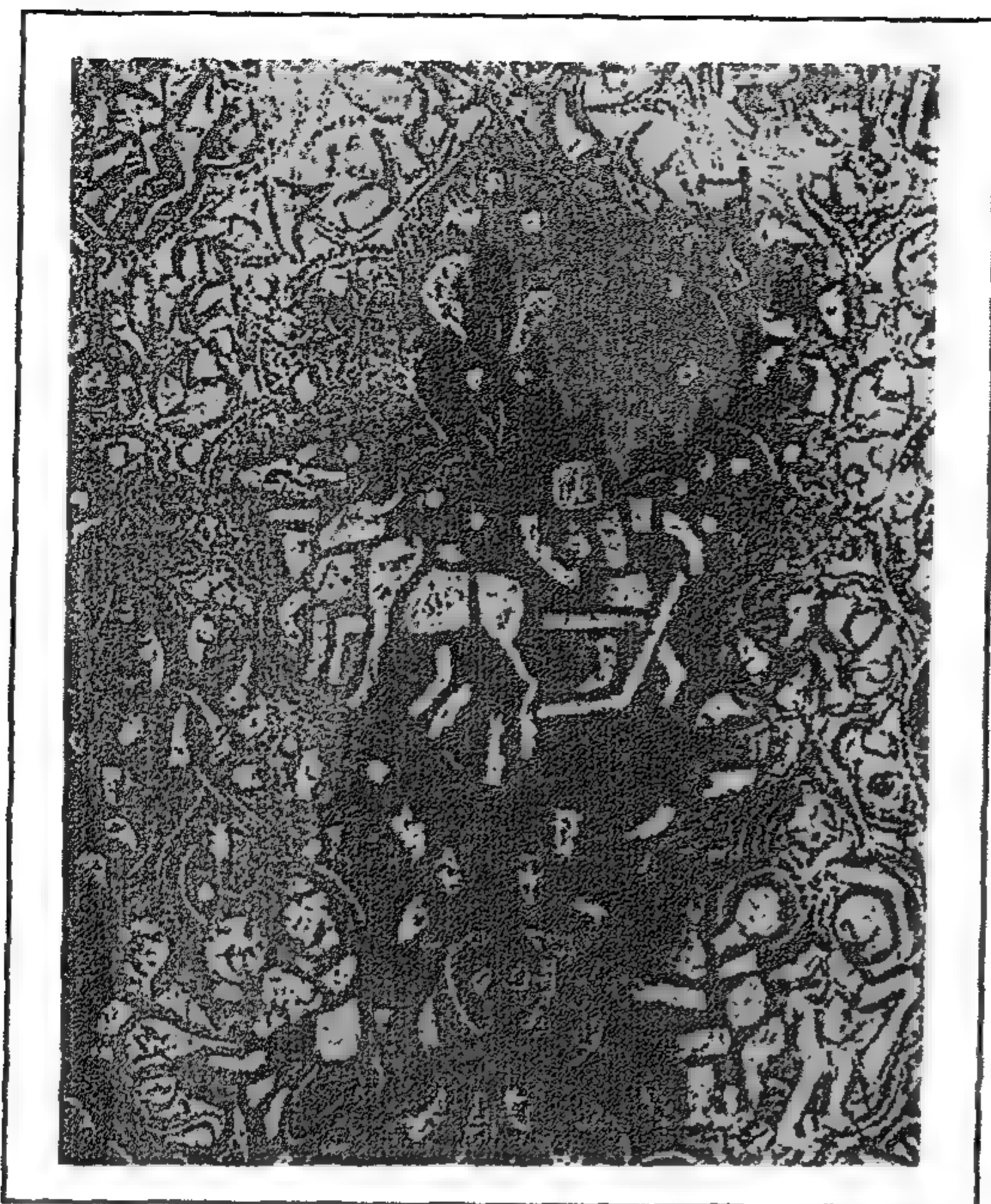
لوحة (٥٨)

جانب من مقلمة أبو القاسم بن سعيد الأسعدي بمتحف اللوفر ببافيس



لوحة (٥٩)

داخل مقلمة متحف اللوفر السابقة



لوحه (٦٠)
منظر الحرث والزراعة على
إبريق أحمد الذكى

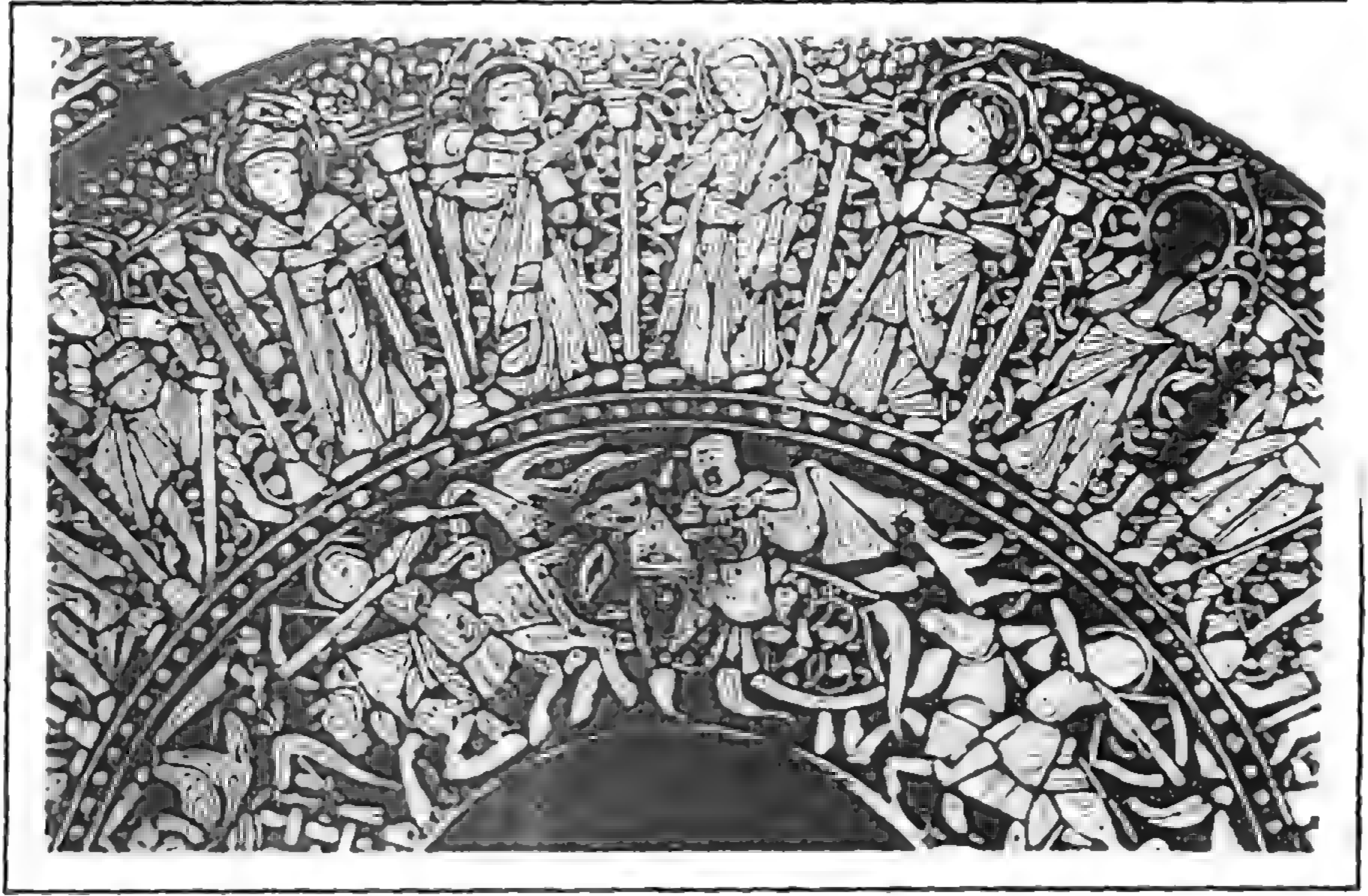


لوحه (٦١)
منظر سيدة تنظر فى
المرآة على إبريق أحمد
الذكى النقاش



لوحة (٦٢)

المنظر المسيحية على زمزية تنسب إلى سوريا
في منتصف القرن الثالث عشر الميلادي، محفوظة
بمتحف الفريير جاليري بواشنطن رقم : ٤١-١٠



لوحة (٦٣)

رسوم مسيحية على ظهر القطعة السابقة



لوحة (٦٤)

رسوم مسيحية على مبخرة المتحف البريطاني بلندن



لوحة (٦٥)

رسم يمثل السيدة العذراء على مخطوط الرسائل بالمتحف القبطى بالقاهرة



لوحة (٦٦)

صورة السيد المسيح على المخطوط السابق



لوحة (٦٧)

صورة أربعة من الآباء المسيحيين (يعقوب، بطرس، يوحنا، ويهوذا الاسخريوطي) على المخطوط السابق

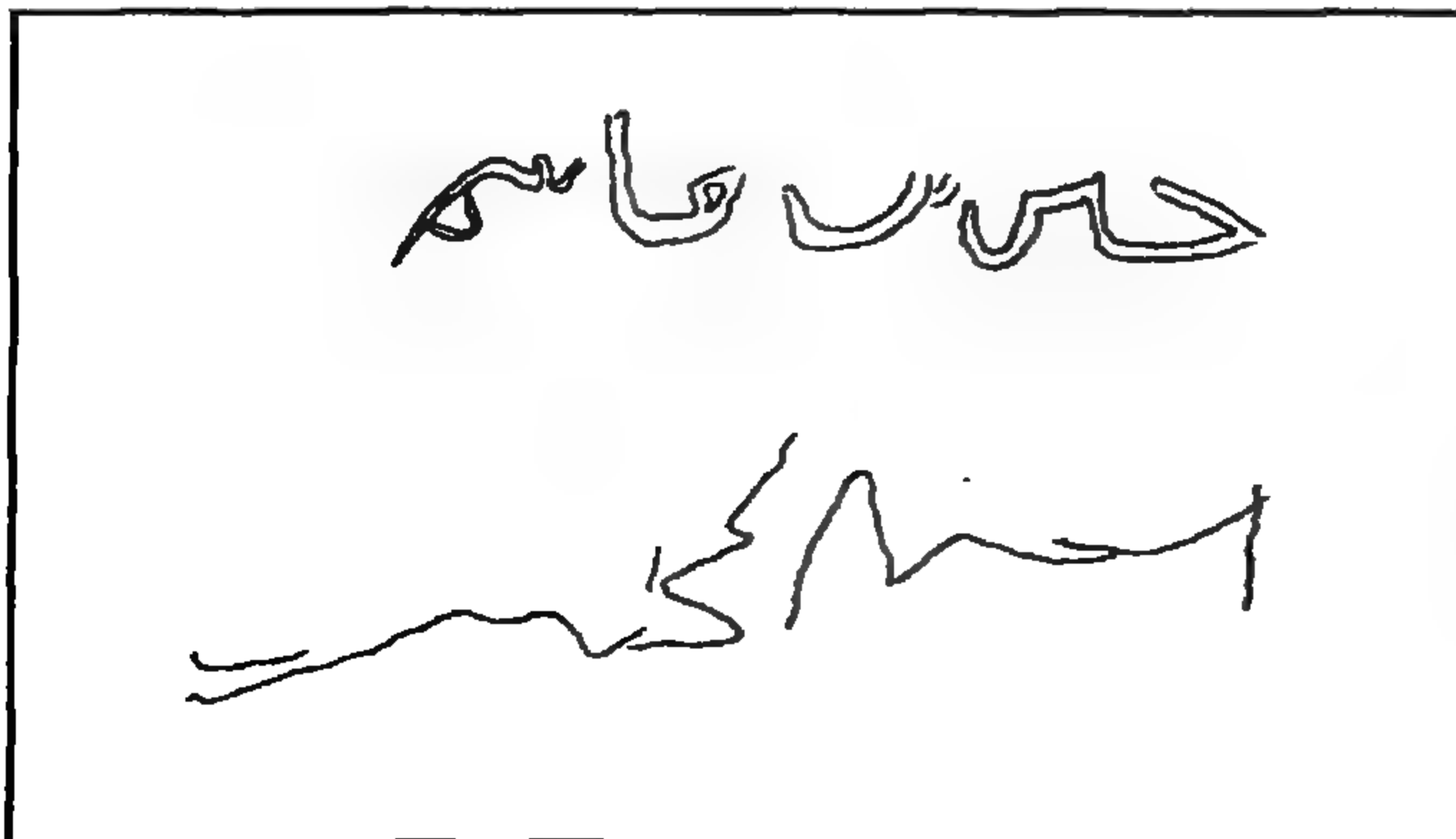
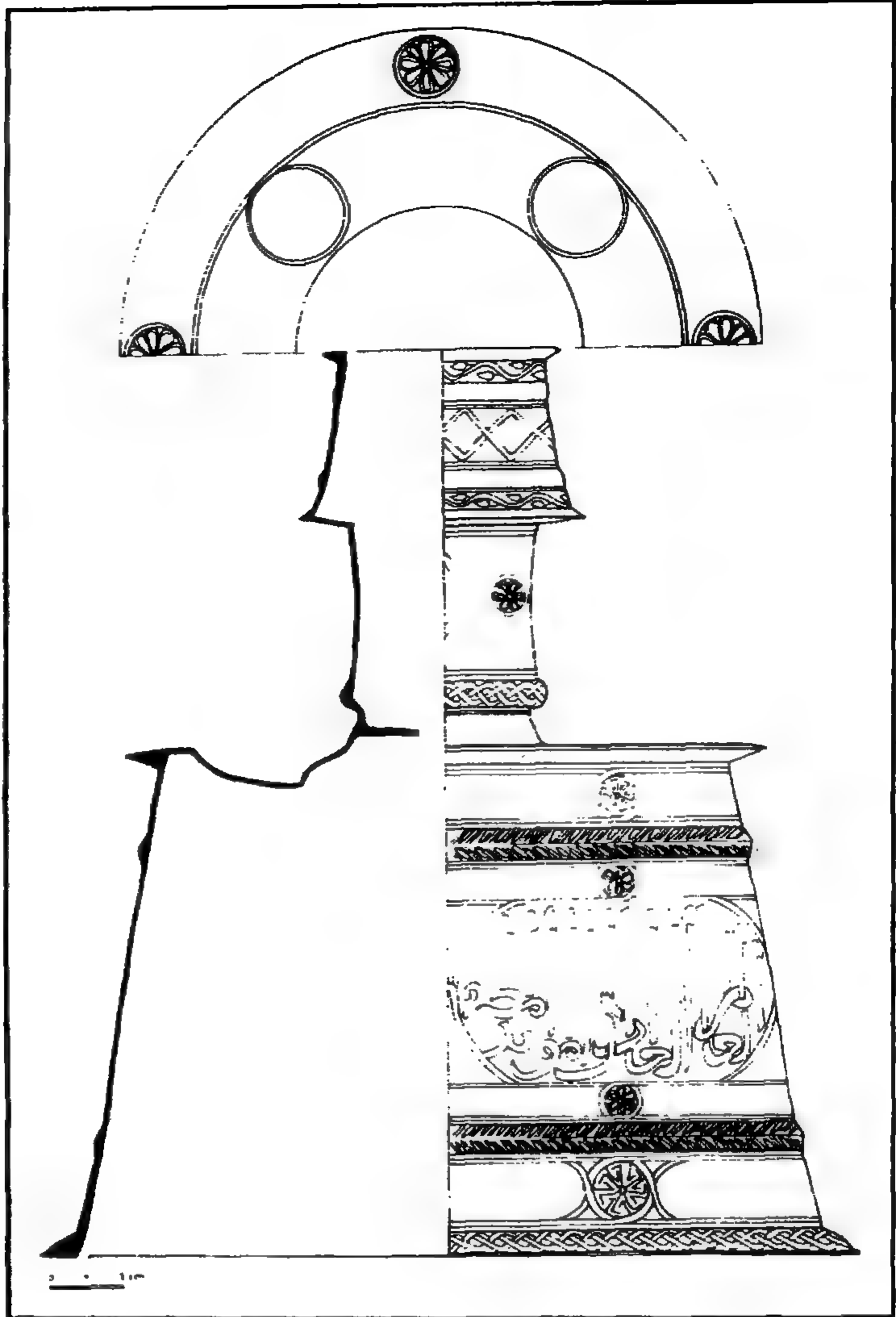


لوحة (٦٨)

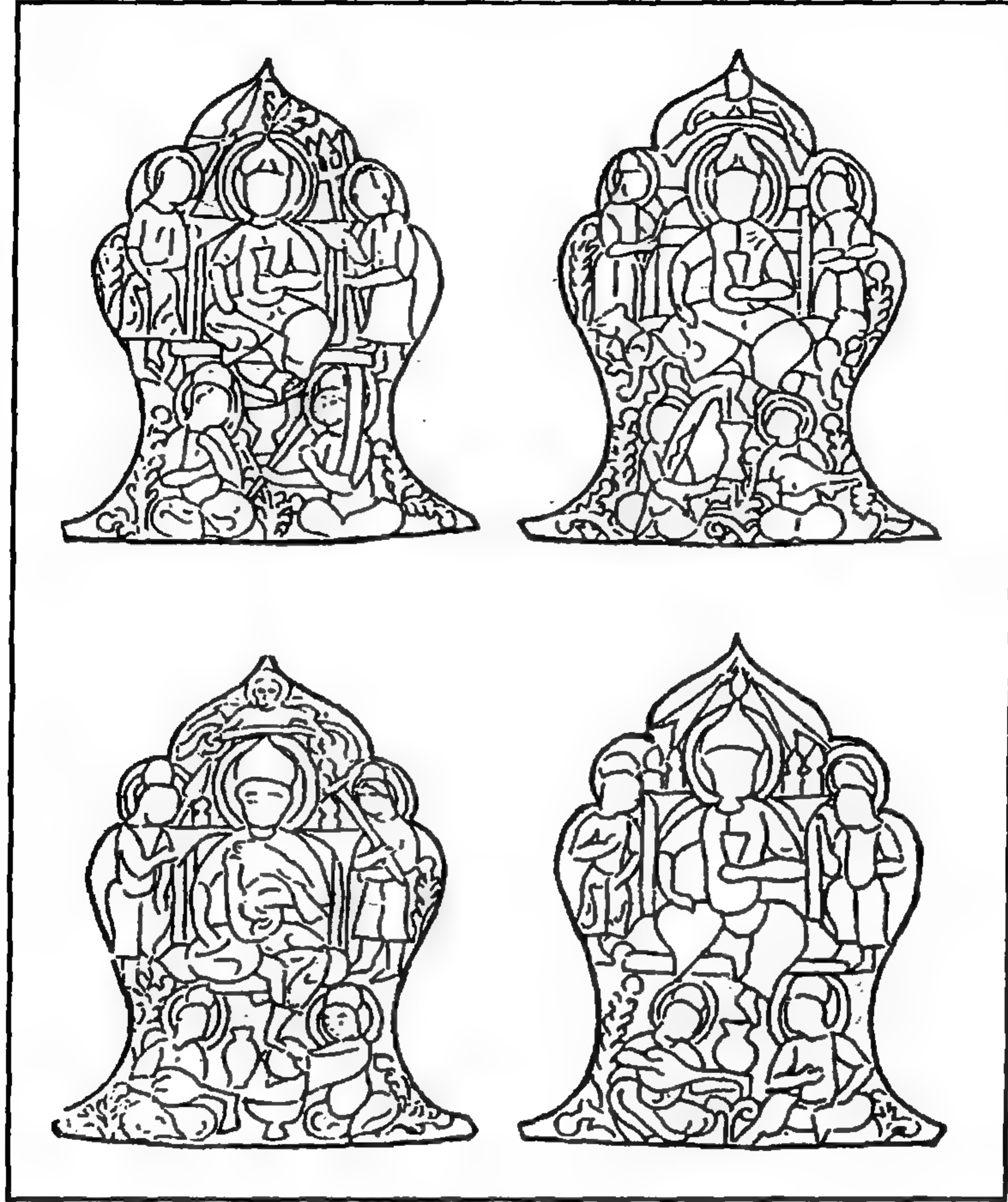
صورة تمثل صعود السيد المسيح (أعلى) والسيدة العذراء
حولها الحواريون الاثنى عشر (أسفل) على المخطوط
السابق

الأشكال

شكل (١)
توضيح
لشمعدان
متحف معهد
العالم العربي
بباريس

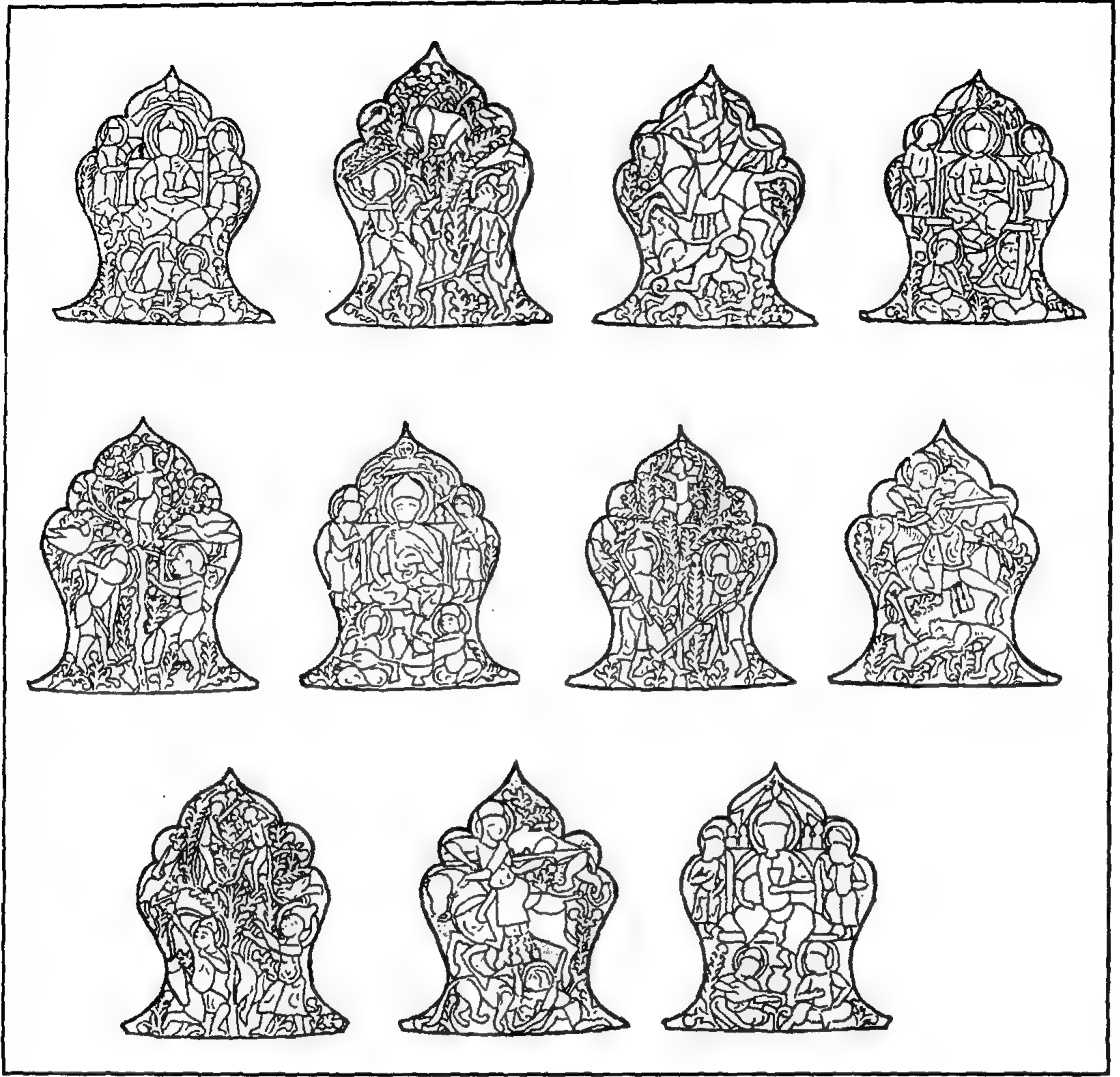


شكل (٢)
أسماء مضافة
على إبريق أحمد
الذكي بكليفلاند



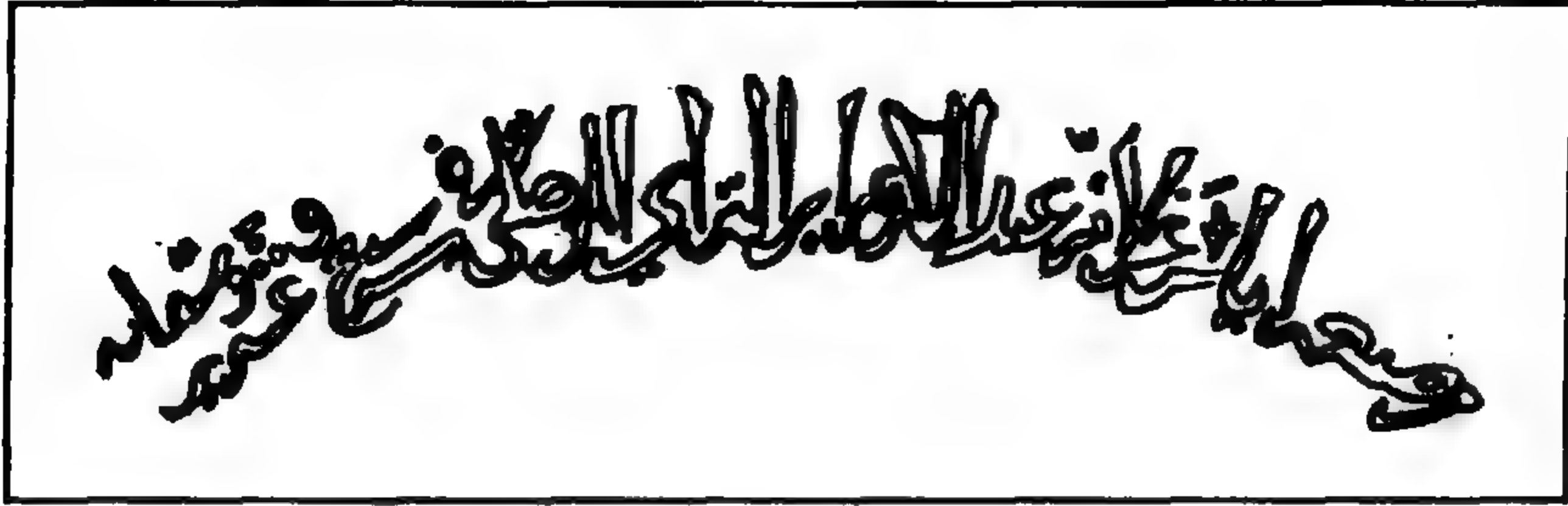
شكل (٣)

توضيح مناظر البلاط على شمعدان بن جلدك الموصلى بالمتروبوليتان



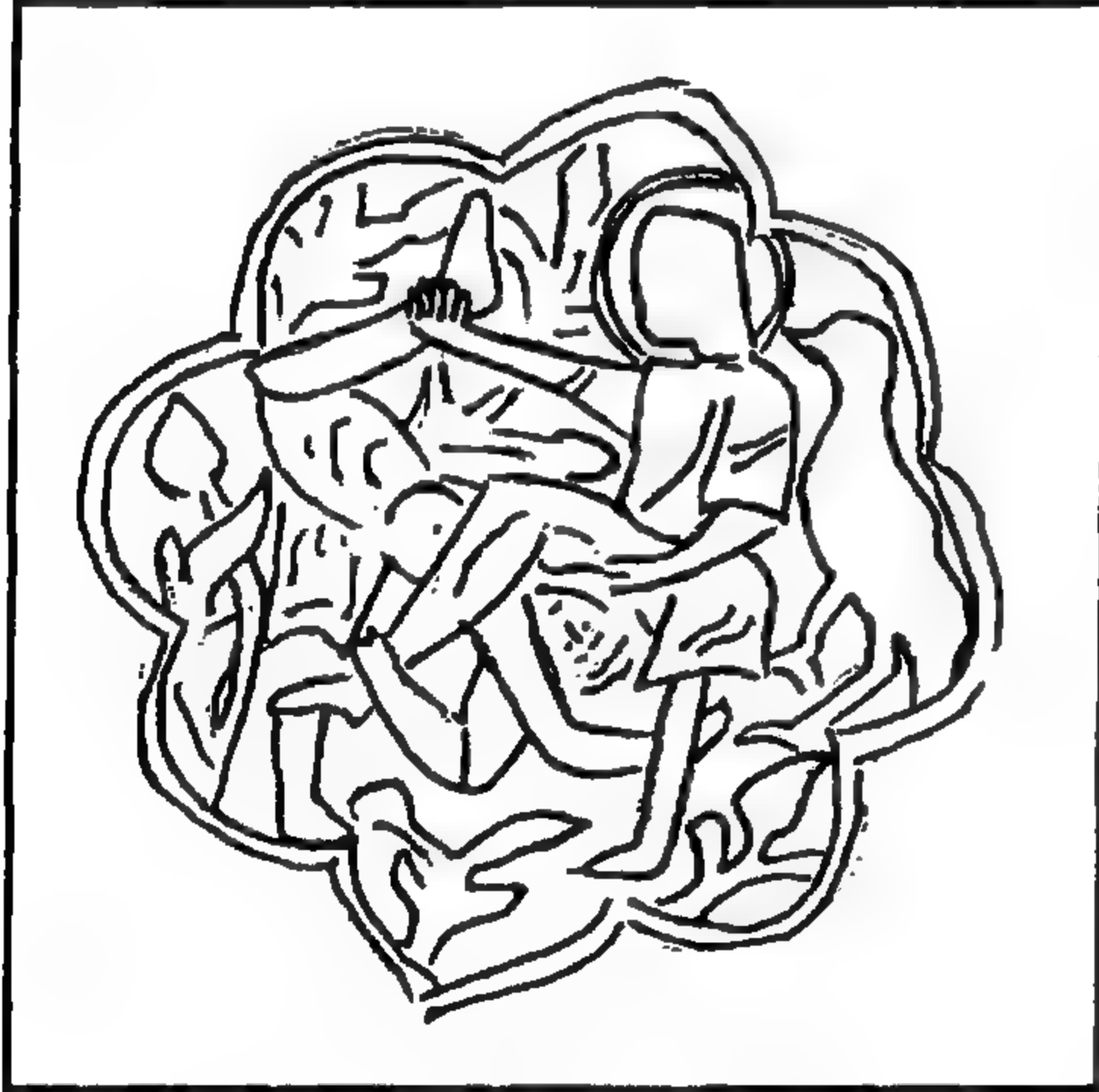
شكل (٤)

توضيح المناظر المختلفة على شمعدان أبي بكر بن الحاج جلدك



شكل (٥)

توضيح توقيع اياس غلام عبدالكريم الترابي على إبريق المتحف التركي
بإستانبول



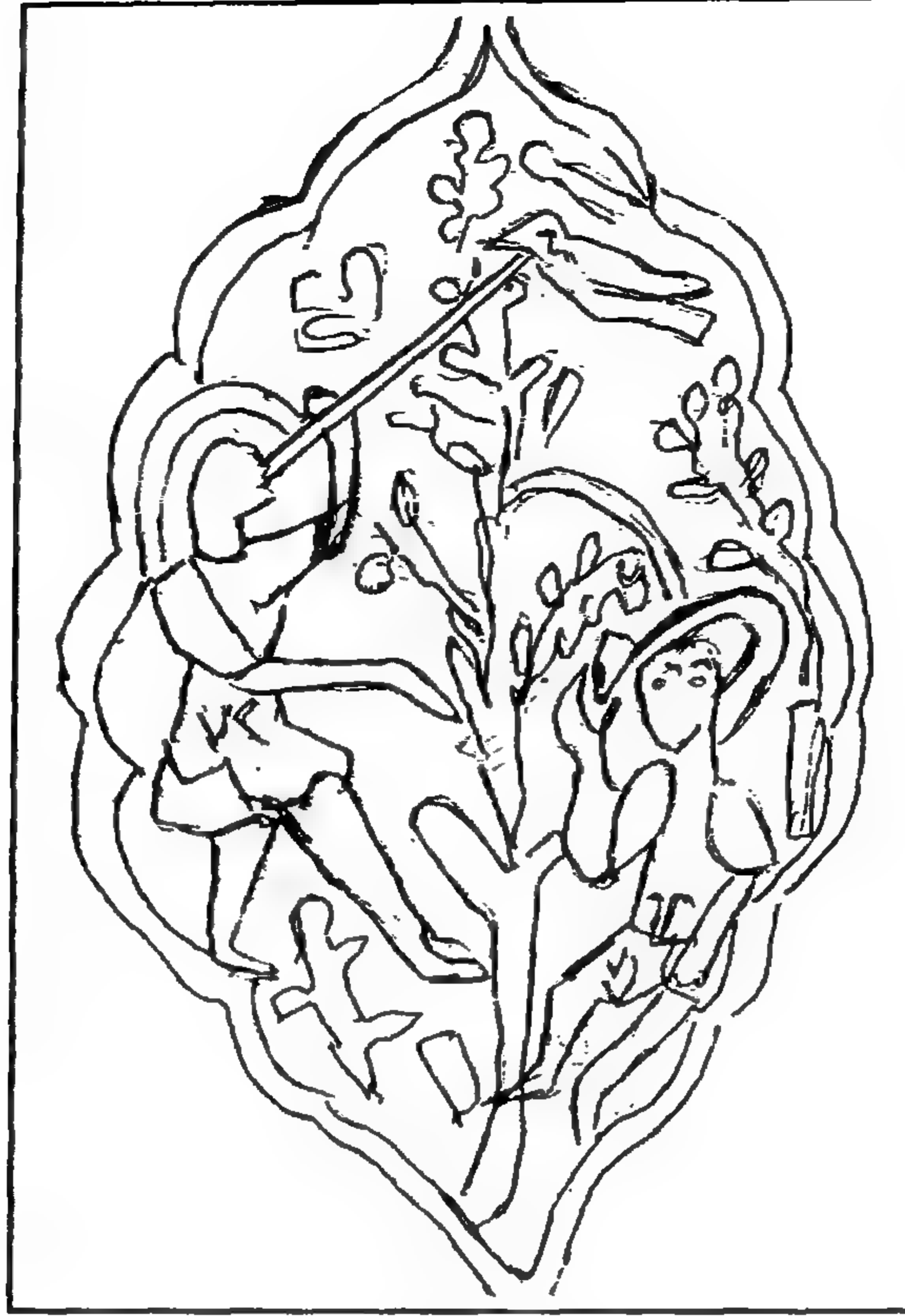
شكل (٧)

توضيح منظر المصارعة على صينية بدر
الدين لؤلؤ بميونخ



شكل (٦)

توضيح منظر المصارعة على طست
الملك العادل أبي بكر بالقوقر



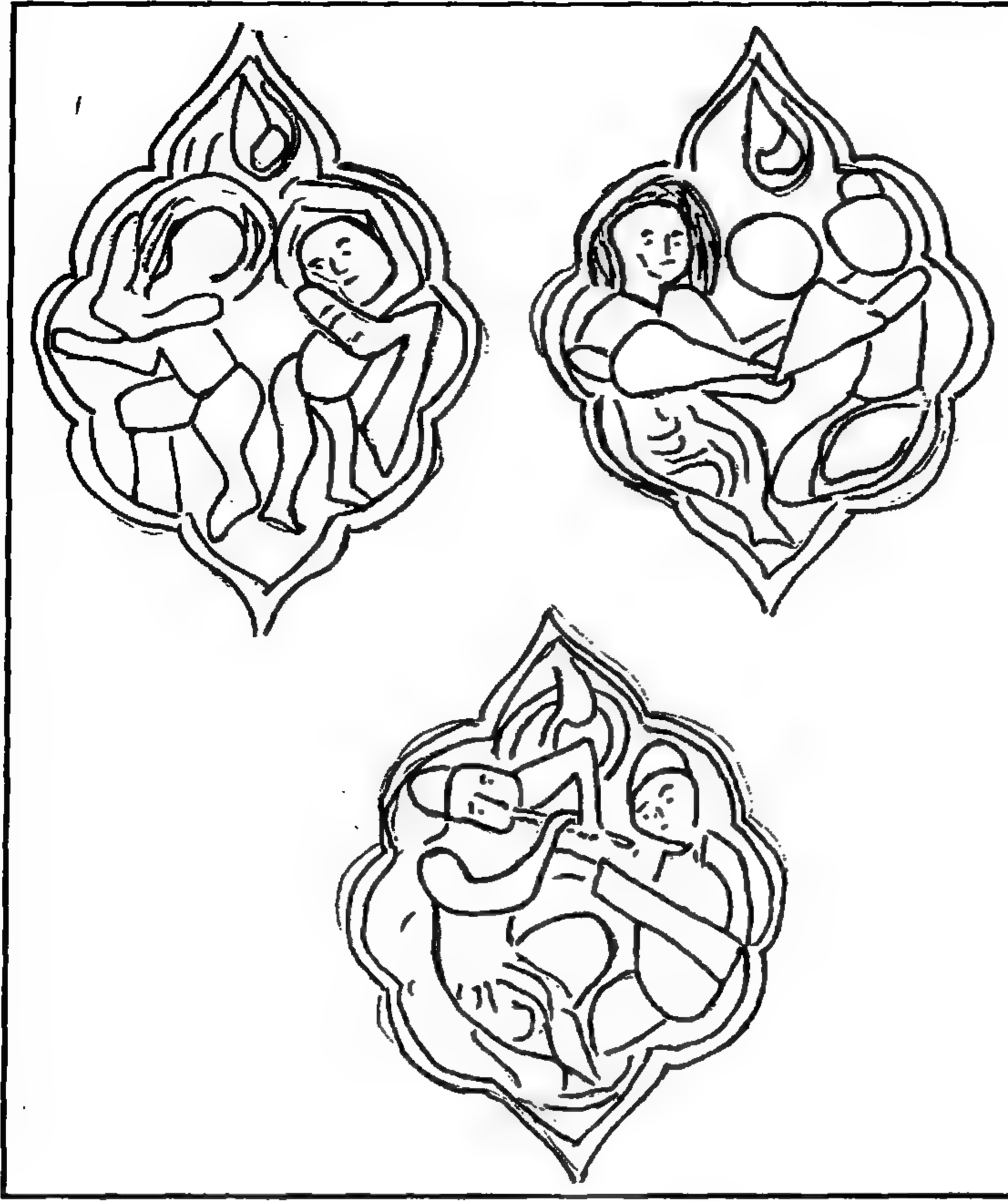
شكل (٨)

توضيح الصيد بأنبوبة النفخ على إبريق أحمد
الذكي بكليفلاند



شكل (٩)

توضيح الصيد بأنبوبة النفخ على إبريق
إبراهيم بن مواليا



شكل (١٠)
توضيح رسوم
الطرب
الموسيقى على
طست أحمد
الذكي النقاش
بمتحف
كليفلاند



شكل (١١)
توضيح لرسوم سيدتان تعزفان
على الآلات الموسيقية وعلى
جامة ثالثة سيدتان ترقصان



شكل (١٢)
توضيح منظر بلاط
حيث يتقدم شخص
ليقبل يد الأمير
الجالس على إبريق
شجاع بن منعة
الموصلی



شكل (١٣)
توضيح منظر بلاط
حيث يتقدم شخص
ليقبل يد الأمير
الجالس على إبريق
يونس بن يوسف
الموصلی



(أ)

توضيح رسوم الحرث والزراعة على إبريق أحمد بن الذكي النقاش بكليفلاند



(ب)

شكل (١٤)

توضيح رسوم الحرث والزراعة على إبريق على جامات شمعدان أبي بكر بن عمر بن
الحاج جلدك

طبع آهون

۴ عطفة فيروز - متفرع من ش إسماعيل أباطة - لاطوغلي

تليفون: ۳۵۴۴۵۱۷ - ۳۵۴۴۳۵۶

رقم الإيداع

٩٨ / ١٣١٩٩

I.S.B.N.

977 - 294 - 102 - 3

